1061/59г
Искусство
КИНО
1 · 1959

# СОДЕРЖАНИЕ



*На первой странице обложки — эскиз художника Л. Чибисова к научно-фантастическому фильму «Я был спутником Солнца», сценарий которого публикуется в этом номере журнала.*

*На второй странице обложки — артистка Т. Кокова в заглавной роли фильма «Фатима» (студия «Грузия-фильм»; сценарий и постановка С. Долидзе, оператор Д. Маргиев).*

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

**Советская литература и искусство, играющие важную роль в коммунистическом строительстве и воспитании нового человека, в современных условиях должны еще более укрепить свою связь с жизнью народа, полнее отображать борьбу советского народа за построение коммунистического общества.**

*Из тезисов доклада товарища Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС*

# Спутник

*Отрывки из кинопоэмы*

Земля!
Я — спутник.
Люди!
Я — спутник.
Лечу я
в пространстве тысячеверстном.
Здесь нету дорог
и тропинок запутанных—
одни только звезды,
звезды,
звезды...

Люди!
Мой голос негромок
пусть,
но я говорю вам
неутомимо:
То, что вы слышите,
это
пульс
мира,
огромного нашего мира!

...Вести о новых победах
летят
из самых далеких
мест...
Тебе,
Отчизна!
Тебе,
Октябрь!
Тебе,
Двадцать первый съезд!

Красному флагу
в веках
пламенеть!

Рекам —
бурлить.
Людям —
любить.
Нивам —
тучнеть.
Песням —
звенеть.
Жизни счастливой —
быть!

Партия —
знамя в нашей судьбе.
Просторнее
радостнее
и сильней
лейся,
величественный запев
коммунистических
дней!

Красному флагу
в веках
пламенеть.

Славу страны
к звездам
нести!
Нивам —
тучнеть.
Песням —
звенеть.
Силе советской —
расти!

**Р. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ**

*Поэма «Спутник» положена в основу художественно-документального фильма, над которым работает режиссер Сергей Герасимов.*

Сергей Герасимов

# Перед решающим семилетием

Начало нового года знаменуется важнейшим событием современности — созывом внеочередного XXI съезда КПСС. Это событие открывает новую страницу в истории борьбы народа за победу коммунизма, а следовательно, и в истории советского киноискусства, неразрывно связанного с жизнью своей страны. Оно дает нам—сценаристам, режиссерам, актерам — огромный материал для художественного осмысливания действительности.

Тезисы доклада Н. С. Хрущева XXI съезду КПСС дают зримую картину гигантского размаха коммунистического строительства в нашей стране. Поэзия цифр в сознании художника неразрывно связывается с образом героического народа, превращающего мечту человечества о мирной, справедливой, творческой жизни в реальность.

Готовы ли мы к тому, чтобы в новом, 1959 году выступить перед миллионами зрителей с произведениями коммунистического масштаба?

Опыт последнего года открывает в этом смысле значительные перспективы. Лучшие наши фильмы, выражающие мировоззрение советского народа, нашли живой отклик не только у нашего зрителя, не только у зрителей стран социалистического лагеря, но и в других странах мира.

Очевидные успехи советских кинофильмов на международных фестивалях, фильмов очень разных и по содержанию и по художественной форме, дают повод для серьезных размышлений. Социалистическое строительство, достигшее в последние годы поистине гигантского размаха, вызывает живейший интерес у всех людей, стремящихся к сохранению мира, установлению и закреплению дружественных связей, сочувствующих идее мирного сосуществования двух систем. Коммунистическая мораль, питающая эстетическую природу нашего искусства, отвечает понятиям и представлениям всех трудовых людей на земле, находит у них живой отклик. Чем глубже раскрываются в художественных образах идеи, вдохновляющие наш народ в его повседневном труде, тем живее этот отклик. И тем дороже для всех нас, советских киноработников, наши успехи, что они одержаны с позиций утверждения метода социалистического реализма.

Многие условия влияют на творчество художника. Первостепенное значение всегда представляют его убеждения, его способность верно и увлеченно реагировать на жизненные процессы, активно участвовать в строительстве нового, коммунистического мира.

Нельзя сказать, что в этом смысле все наши сценаристы, режиссеры, в том числе и молодые, уже полностью обрели свой голос, во всю силу раскрыли свои дарования в кинематографическом творчестве. Не всегда еще их позиция достаточно смела и подкреплена знанием нашей жизни, пониманием всех ее сложных, многообразных процессов, ее идейно-политических целей. Этим объясняется то, что очень мало картин посвящено трудовому подвигу советского народа, а также поверхностность, облегченность в раскрытии этой важнейшей темы современности. Здесь наиболее значительным успехом следует считать, по-моему, посмертную работу Александра Довженко «Поэма о море», работу, доведенную до конца усилиями его творческого коллектива во главе с режиссером Ю. Солнцевой. В этом фильме, разумеется, далеко не все равноценно. Далеко не все из замыслов замечательного писателя-патриота и самобытного художника Александра Довженко сумели понять артисты — исполнители задуманных им образов. Наряду с глубоким, вдохновенным трудом Б. Андреева, Г. Коврова в картине

есть роли, исполненные поверхностно, декларативно, и это тем более досадно, что в сценарии при внимательном его чтении не найдешь ни одного случайного слова.

Практика искусства показывает, что метод социалистического реализма плодотворен только в руках искренне и до конца убежденных людей, способных тонко и страстно резонировать на каждое общественное явление, на каждый сокровенный процесс в развитии нового мира, способных улавливать новое в поведении наших людей, таких разных при всем единстве коллективного творческого труда.

Здесь еще раз подтверждается общеизвестное положение, что богатство художественного произведения есть прямой результат прежде всего духовного богатства самого художника, что окружающий его мир открывается ему в своей глубине настолько, насколько он способен понять и раскрыть его.

Хотя это положение звучит аксиомой, на нем следует коротко остановиться.

В конце концов, это, пожалуй, исходное положение для старинного спора между материалистической и идеалистической позициями в вопросе отражения жизни в художественном творчестве.

В своей теории отражения, как известно, Ленин указывает на возможность отлета фантазии от жизни. Это знаменательное указание дает путь к пониманию того сложного процесса, какой происходит в сознании художника, в восприятии и творческом опосредовании окружающей жизни. Основой творчества становится опыт, умноженный на способность мыслящего человека формировать на основе этого опыта свою активную жизненную позицию. И фантазия художника, довершающая и обобщающая воспринятые его сознанием жизненные впечатления, дает направление образному мышлению, творческая мысль организует принцип отбора жизненных явлений и их художественного обобщения.

Так думают материалисты-ленинцы и в своей художественной практике социалистических реалистов сознательно пользуются этим законом художественного творчества.

Идеалисты понимают этот процесс иначе. Для них отправной всегда остается духовная субстанция личности как своеобразного замкнутого мира, существующего имманентно, по велению божию, в отрыве от всего жизненного потока, неотъемлемой частью которого, казалось бы, невозможно не считать и самую личность. Однако у идеалистов получается как-то так, что личность в своем праве на эгоистическое «самоопределение» по собственной воле выделяется из жизненного потока и человек, замкнутый в самом себе, становится исключительным судьей всего мира и, конечно, судьей самому себе. На таких идеалистических позициях стоят реакционные художники Запада, сознательно закрывающие глаза на весь бушующий вокруг них реальный мир, и объективно на такой же позиции оказался Пастернак со своим мещанским мессианством. Фантазия, которая служит великую службу каждому художнику-реалисту, помогает такого рода художникам, как Пастернак, искажать реальную жизнь во имя их мелкоэгоистической философии.

Человек, побывавший, скажем, в больнице, то есть в вынужденном отчуждении от нормальной трудовой и общественной жизни, знает, как может сузиться круг его интересов. Если воля, утраченная в результате морального или физического надрыва, не помогает ему обратиться к книге, к газете, к беседе, он постепенно погружается в себя, и физиологическая инерция простых, так сказать, вегетативных процессов постепенно рассеивает всю энергию накопленного им общественного опыта, влечет его к статике, к равнодушию.

Недаром советский народ так высоко чтит дело и память писателя Николая Островского. Даже самые юные люди, только еще начинающие свою жизнь, способны оценить весь героизм, всю красоту сопротивления могучей человеческой мысли, постоянно и неразрывно связанной с интересами народа, которая помогала Островскому, угасавшему во мраке своей слепоты, продолжать видеть мир реальным, живым, борющимся, и не только видеть, но и активно участвовать в этой жизненной борьбе.

Вот два полюса, две противоположные позиции художников.

Позиции обе по-своему активные. Позиция Пастернака означала добровольное отречение от участия в борьбе за новый мир, более того — упрямое противопоставление себя народу. И другая позиция — Островского, для которого высшей радостью было неделимое соединение своих человеческих интересов с интересами общества, породившего его, давшего ему жизненный опыт и величественную жизненную цель...

Говоря о достижениях и поисках в нашем советском киноискусстве, мы не должны выделять его из общего развития мировой кинематографии, так как сопоставление идей и методов иной раз помогает лучше понять собственную задачу.

Серьезной питательной средой для развития творческой мысли киноискусства в последние годы явился итальянский неореализм. У этого направления появилось немало адептов во всех кинематографиях мира, в том числе, что греха таить, и у нас, в советском киноискусстве. Само по себе это обстоятельство не представляет ничего зазорного и даже скорее указывает на неопровержимую обаятельную силу этого реалистического направления. Правда, не следует забывать, и об этом уже немало говорилось, что итальянский неореализм явление в высшей степени национальное — он неразрывно связан с историей итальянского народа, с развитием его национальной культуры, с движением Сопротивления в Италии, ему предшествовали литературные поиски веристов. В большинстве своем последователи неореализма не идут дальше эпигонского следования внешним формам этого направления, то есть своеобразной хроникальности его кинематографического зрения, подчеркнутой будничности повествования, прозаической манере съемки, то есть тем специфическим признакам, которые характеризуют неореалистический фильм только внешне. Попытки идейного осмысления, скажем, советской действительности с позиций неореализма, естественно, встречают в среде советских киноработников полемический отпор. Мы справедливо видим в таком бездумном следовании этическим и эстетическим нормам неореализма по сути отступление от завоеваний искусства социалистического реализма, от метода, рожденного победой социалистической революции в нашей стране. Ведь на самом деле невозможно, всерьез размышляя о художественном опосредовании нашей, советской действительности, забыть или сознательно отбросить те важнейшие общественно-политические и экономические основы, какие отличают жизнь нашего человека от жизни человека в буржуазном обществе, будь то рабочий, крестьянин или интеллигент.

Самый труд человека, эта основа его общественного существования, в нашей стране имеет иной смысл, иной пафос и иное предназначение. Социалистическая природа труда порождает все своеобразие жизни нашего общественного человека, формирует его характер, этические и эстетические нормы его жизни. Не поняв этого, невозможно создать серьезное художественное произведение о нашей стране.

Наивность еще не злой умысел, но она, в конце концов, не может явиться оправданием, когда дело идет о непонимании важнейших принципов общественного развития в новом, социалистическом мире. А ведь только такой опасной наивностью можно объяснить появление своеобразных неореалистических тенденций у некоторых наших молодых сценаристов и режиссеров.

Высокое своеобразие эстетического строя у художников социалистического реализма при всем различии творческих приемов всегда имеет один общий идейно-философский корень. Корень этот уходит в самую толщу народной жизни, в энергию свободного, созидательного труда во имя общественного блага, торжества разума и света. Будь то Маяковский, Шолохов или Фадеев, Луговской, Твардовский, Маршак или Рождественский в литературе, будь то Шостакович, Хачатурян, Свиридов или совсем еще юный Щедрин

*На вклейке* — кадры из сюжетов кинохроники, отмеченных на конкурсе Центральной студии документальных фильмов:

«Комсомольцы строят Норильск» (киножурнал «Новости дня» № 32).

Далеко на Севере раскинулся Норильск — один из молодых городов Заполярья. Широким фронтом ведется здесь строительство новых домов. Оператор П. Петров запечатлел на кинопленке труд самоотверженных молодых строителей — каменщика А. Новикова, арматурщицы-комсомолки Гали Смирновой и других.

«Южная Магнитка» (киножурнал «Новости дня» № 28).

Этот документальный сюжет посвящен новому на одном из крупных индустриальных предприятий страны — металлургическом заводе Криворожсталь. В кинорепортаже оператора А. Ковальчука показаны недавно вступивший в строй блюминг, различные технические новинки, появившиеся за последнее время. Особое место в репортаже отведено рассказу о том, как трудятся молодые рабочие и работницы, пришедшие на завод после окончания десятилетки.

в музыке, будь то Иогансон, Дейнека, Сарьян, Пластов или Кончаловский в живописи, Охлопков, Товстоногов, Плучек или Равенских в театре — все они социалистические реалисты, каждый со своим голосом, но с единым миропониманием, где красота измеряется пафосом общественной жизни нового, советского человека.

Место личности в социалистическом обществе — всегда область для углубленных размышлений и исследований художника. И когда мы говорим «общественный человек», то мы видим в нем прежде всего духовно богатую, жизнедеятельную, творчески одаренную личность, но личность, неразрывно связанную с общенародными интересами, живущую и действующую внутри самого народа, неотделимую от него. В этом смысле немеркнущим примером остаются и образ Чапаева, и образ Максима, и образ Шахова в «Великом гражданине».

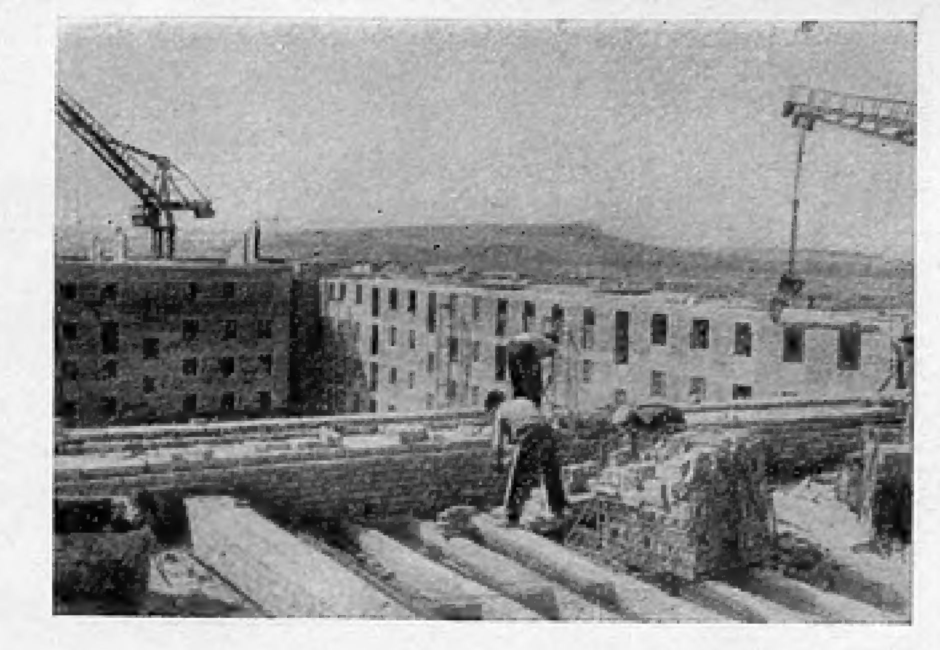
Недавно мы вновь смотрели этот фильм. И как любопытно он воспринимался через двадцать лет после своего первого появления на экране! Впечатление как бы раздваивалось: когда мы смотрели сцены, где историческая конкретность была недостаточно историчной и конкретной, где возникали некие наспех домышленные авторами детективные ситуации, при всем обострении фабульного хода, интерес к картине падал. И он концентрировался вокруг образа самого Шахова, его идейно-политической сути. Истинной кульминацией фильма звучала речь Шахова, речь непоколебимого коммуниста, борца за человеческое счастье. А ведь, казалось бы, легче всего отодвинуть такой художественный прием, как актерская речь, в разряд риторики и на этом успокоиться. В том-то и дело, что истинная увлеченность авторов предметом своего искусства, то есть борьбой героя за его коммунистические идеалы, породила в данном случае тот высокий пафос, какой оправдывает любой прием для раскрытия сжигающей художника идеи. Здесь обстановка жизни была верно исследована, верно воспроизведена. Действия героев в фильме диктовались этой обстановкой и соответствовали действиям их прообразов в реальной жизни. Художники не строили догадок о своем материале, как это произошло в детективных эпизодах фильма, они знали его и жили в нем свободно и целеустремленно. И потому фильм по прошествии двадцати лет не утратил ни познавательного, ни художественного значения и продолжает волновать наших зрителей так же, как и в дни премьеры.

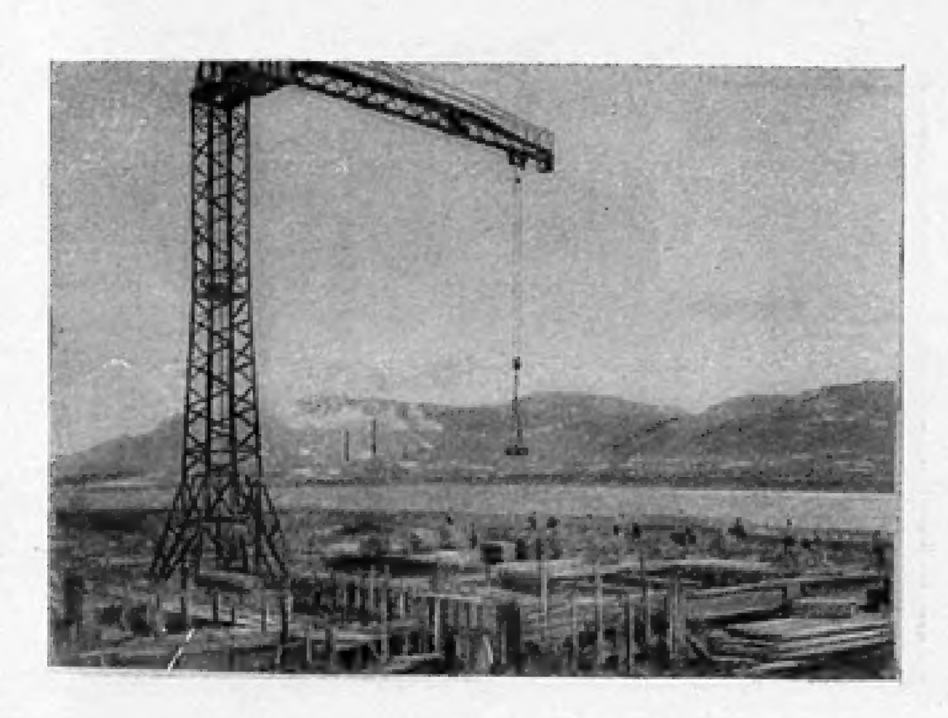
Другой пример. Недавно мы смотрели последний фильм одного из самых талантливых режиссеров современности, нашего итальянского друга Джузеппе Де Сантиса. Эта его работа, которую он назвал «Дорога длиною в год», бесспорно, одна из наиболее талантливых картин, появившихся за последнее время. Но что же мешает ей стать в ряд лучших произведений и самого Де Сантиса и мирового прогрессивного киноискусства? Как раз изъян в области конкретного раскрытия жизни, ее исторической обусловленности. То обстоятельство, что события, показанные в фильме, развиваются в некой безыменной стране, мешает верно понять и характеры, и конфликты, и самую идею фильма. Наш мир конкретен, и каждая страна, каждый народ обладают неповторимыми чертами национальной экономики, культуры, всего жизненного уклада. И нет и не может быть для художника некоего отвлеченного, общечеловеческого аспекта в раскрытии народной жизни.

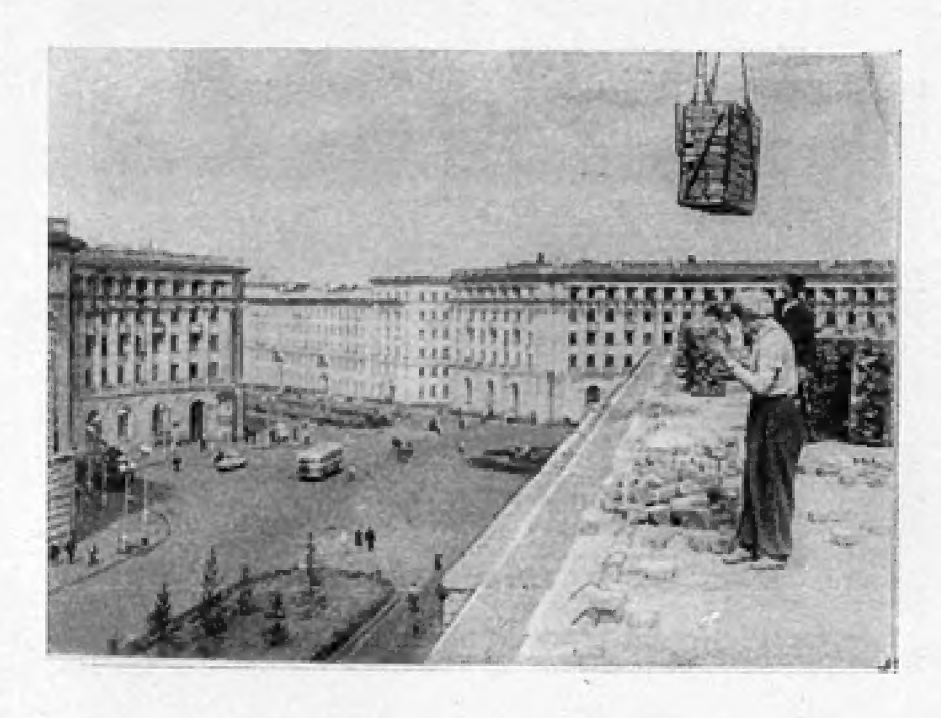
Обнадеживающие успехи советского киноискусства последних лет как раз тем и знаменательны, что достигнуты они на путях конкретного изображения нашей, советской жизни. Эмоциональный подъем зрительного зала на таких фильмах, как «Коммунист», «Летят журавли», «Сорок первый», «Дом, в котором я живу», «Весна на Заречной улице» (список можно продолжить), вызван тем, что художник раскрывает поистине новые черты в характере нашего человека, соответствующие самому духу, самому существу пролетарского гуманизма, нового отношения к труду, достоинству свободного человека, его коммунистической морали.

Истекший год богат поистине небывалыми успехами в нашей новой, социалистической экономике, в нашей науке и культуре, в дальнейшем развитии и укреплении социалистического строя жизни. Много сейчас зарождается новых художественных произведений, и радостно, беседуя с друзьями, прикидывать на руку масштабы этих замыслов. Может быть, не все нам удастся, от замысла до свершения, как известно, дистанция немалого размера. Но сами замыслы дают повод твердо верить, что советское киноискусство, верное своим боевым, революционным традициям, шагнет в грядущем семилетии далеко вперед, помогая своему народу строить коммунизм.

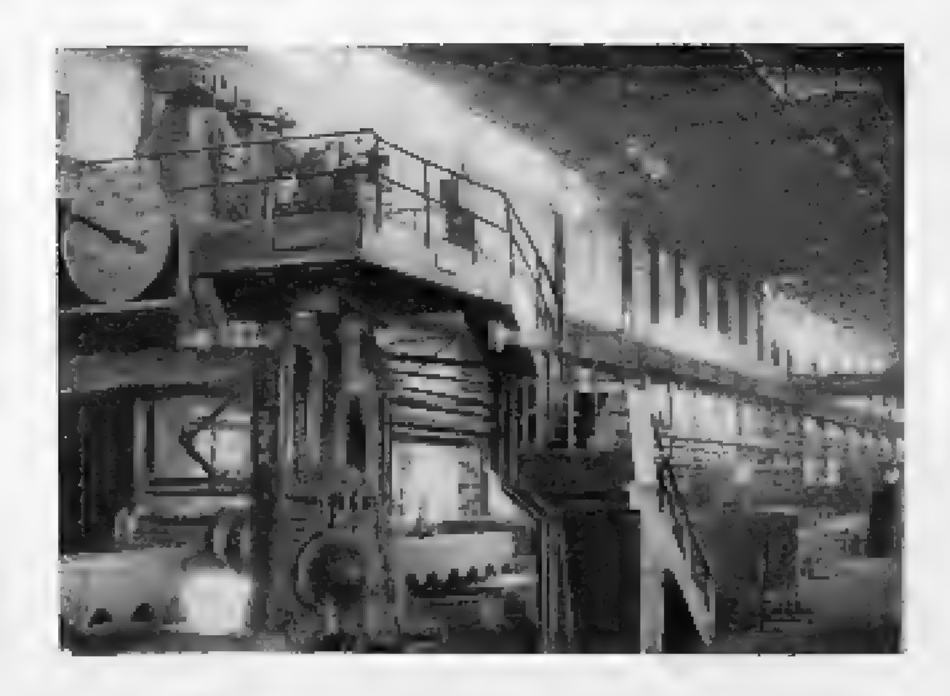
Комсомольцы
СТРОЯТ
НОРИЛЬСК
ОПЕРАТОР П. ПЕТРОВ







ЮЖНАЯ
МАГНИТКА
ОПЕРАТОР Л. КОВАЛЬ



Г. Мдивани

# Поколение героев

Часто мы слышим: «Хочется пожить спокойно!»

Когда советский человек говорит о спокойной жизни, вряд ли он мечтает о тихом мещанском уюте, о своем крохотном счастье—он подразумевает под этим мир на земле, мир во всем мире. Только о такой спокойной жизни мечтает он. И такими масштабами мерит свое счастье, свое спокойствие. Вечно неспокойный, вечно ищущий, стремящийся вперед и вперед, овладевший новыми горизонтами, покоряющий природу, проникающий в тайны вещества советский человек!

Как жалко, что замечательная жизнь нашего современника все еще не всегда находит достойное отражение в нашем искусстве и, в частности, в кинематографии.

Вот мы накануне XXI съезда КПСС, съезда, которому суждено быть поистине историческим, съезда, который должен утвердить семилетний план дальнейшего роста нашей великой Родины, съезда, который вдохнет богатырскую силу в каждого человека, в каждого строителя будущего.

Сколько героев вызовет в жизни новый, невиданный размах трудовых дел нашего народа!

Сколько беспримерных подвигов, сколько ярких характеров будет в распоряжении наших художников—писателей, режиссеров, актеров!

Нечего скрывать — над историческими темами работать легче, чем над темами современности. Образы исторических героев в большинстве случаев ясны для художника: история преподносит ему уже сложившийся характер, часто даже с присущим герою строем речи и привычками.

И вот некоторые писатели и режиссеры как бы ищут «спокойной жизни», выбирая более «гладкий» и изведанный путь истории, а не идя в ногу с жизнью современных, неспокойных, идущих, рвущихся вперед людей — строителей будущего.

Прочтет иной эти слова и подумает: «Что же это автор так патетически говорит о том, что уже давно всем известно: наши писатели должны создавать сценарии на современную тему — это их почетная задача, режиссеры должны ставить фильмы на современную тему—это их призвание».

Но становится грустно от того, что до обидного мало у нас фильмов, воспевающих труд и жизнь нашего современника — советского человека.

Советский человек! Достаточно задуматься над этими словами, и перед нашими глазами раскроется неповторимая (именно неповторимая!) жизнь нового человека на нашей планете.

И глупо было бы думать, что среди нас может быть такой писатель или режиссер, который не хотел бы отразить это неповторимое в своем произведении, показать величие нашего человека, раскрыть его образ во всей красе, во всей многогранности.

Тогда спрашивается: почему же у нас так мало фильмов на современную тему? Нет, этот вопрос был бы неправильным, фильмов о современности у нас много, но у многих из них нет души и крыльев, нет очарования большой мечты, нет стремления к далеким горизонтам.

Часто в наших фильмах задушевно поют парни и девушки — где-то они работают, где-то учатся, где-то живут... Но все это — «где-то». Из сотен героев наших картин вряд ли можно назвать хотя бы нескольких, которым захотели бы подражать миллионы наших людей.

Снова и снова встает злободневный вопрос о связи художника с жизнью народа.

За этот год мне посчастливилось побывать и на целинных землях оренбургских степей, и в городе Ангарске, и на строительстве Брат-

ской и Иркутской ГЭС, и в других районах Восточной Сибири, беседовать с молодыми людьми, которые поднимали и поднимают целинные земли, давая сотни миллионов пудов хлеба нашей Родине, с людьми, которые строили высоковольтную линию электропередачи на шестьсот километров через непроходимые болота и леса сибирской тайги, людьми, которые железом и бетоном заткнули гигантскую глотку Ангары, людьми, которые делают гигантские моря (да, их делают — как делают обыкновенные пруды), строят дома, клубы, улицы и кинотеатры.

Герои наших картин зачастую очень похожи на этих людей — так же любят, так же ревнуют, почти так же поют... Но разве у них такие мечты, как у людей, покинувших свои родные гнезда, любимых отцов и матерей не ради наживы, а во имя большой, высокой цели?

В совхозе «Комсомольск» я встретился со знатным бригадиром тракторной бригады — Виктором Георгиевичем Харитоновым. Ему двадцать восемь лет. Он приехал сюда в ноябре 1954 года из Ленинграда, окончив там училище механизации сельского хозяйства.

— Я никогда не забуду, как впервые увидел степь,— говорил мне Харитонов.— Вы же видите — наша степь не имеет ни конца ни края, и нигде — ни кустика, ни деревца. И вот я стоял на этом месте, вокруг — одна сухая трава и степь, как чистая бумага. Я сел на трактор и провел первую борозду. Вы не можете себе представить, каким я был тогда гордым, потому что знал: до меня никто тысячелетиями эту землю не пахал — я был первым!

Вот этой особой гордости советского молодого человека и не хватает многим героям наших фильмов.

Биография Виктора Харитонова — уже старожила целинного совхоза «Комсомольск»— это увлекательная тема, выдвинутая жизнью.

Таких, как Виктор Харитонов, тысячи и тысячи в целинных совхозах Казахстана, Алтая. Сколько славных мечтателей! Сколько поразительных биографий, которых еще не коснулась рука истинного художника!

Я видел на Ангаре, в Падунском сужении, как молодой тракторист, сидя за рулем, ломал гусеницами тяжелого трактора ледяные торосы и прокладывал дорогу по льду через реку. Тракторист был обвязан толстой веревкой, конец которой держал другой юноша, стоявший метрах в десяти от него.

—А зачем веревка?— спросил я главного инженера строительства Братской ГЭСА. М. Гиндина.

— Чтобы тракторист не утонул,— спокойно, будничным голосом ответил главный инженер.

— Как же он может утонуть? — удивился я и сразу же похолодел от одной только мысли, что в тридцатиградусный мороз человек рискует очутиться в воде.

— Коварству Ангары нет предела, в одном месте лед может быть толщиной в восемьдесят сантиметров, а рядом — проталина.

— А разве случается, что трактор и тракторист проваливаются в воду?

— Конечно,— ответил инженер.— Но у нас еще никто не утонул, видите — веревка! Бывает, правда, что случайно кто-нибудь искупается в ледяной воде. Трудно? Да. Но люди-то у нас какие! Здесь комсомольцы работают.

Вот этих комсомольцев, этих молодых людей, которые работают в таких трудных условиях в далекой тайге, тундре и совершают поистине героические дела,— вот этих молодых людей и не хватает в наших сценариях, в наших фильмах.

Многие из работающих в котловане Братской ГЭС прошли суровую школу на строительстве линии электропередачи Иркутск—Братск, а многие прибыли после службы в армии.

Любо было смотреть в холодные январские дни на этих крепких ребят с обветренными лицами, в теплых стеганках, ватных брюках и ушанках. Движения у них спокойные, степенные, как и полагается настоящим сибирякам. Они работают на самом почетном участке грандиозного строительства.

Двести пятнадцать комсомольцев, работающих в котловане, избрали секретарем своей организации Нину Давыдову.

Невольно проникаешься уважением к этой маленькой, двадцати с небольшим лет девушке, когда перед ней стоят вдвое выше ее парни, похожие на былинных богатырей, и выслушивают ее советы и распоряжения.

У Нины, как и у большинства ее товарищей, пока еще короткая биография.

Родилась и выросла она в Москве. Училась в финансовом техникуме и, окончив, его, попросилась в Сибирь на строительство Братской ГЭС, куда и приехала в августе 1955 года. Работая экономистом, Нина показала себя принципиальным, волевым человеком и заслужила доверие большого коллектива комсомольцев.

Из разговора с Ниной я узнал, как было ей трудно в первое время.

— Трудно... как и всем, но потом постепенно становилось все легче и легче. И вот сейчас совсем хорошо. Скучно бывает людям, когда нечего делать или когда они не любят своего дела. А разве в Братске может быть скучно?— как бы отвечая самой себе, сказала Нина и, улыбнувшись, добавила: —Разве можно не любить того, что мы здесь делаем?

Одна только биография маленькой москвички Нины Давыдовой, с виду похожей больше на балерину, чем на героиню строительства Братской ГЭС,— может служить блестящим материалом для создания волнующего произведения о нашем молодом современнике. Ведь она могла, как и тысячи ее сверстниц, окончив учение, остаться в Москве, в своем доме, со своими родными и друзьями; могла служить в каком-нибудь учреждении экономистом или на худой конец секретаршей, аккуратно платить членские взносы и посещать комсомольские собрания, вечерами ходить в кино или в театр, жить «спокойно» и незаметно — словом, жить так, как живет большинство персонажей наших фильмов. Но нет! Нина не могла так — не тот характер!

Вот такие сильные характеры и приводят десятки тысяч наших комсомольцев в таежные города, на далекие строительные площадки для свершения славных дел.

Я сижу над этими строками и мучительно вспоминаю: неужели таких характеров действительно нет в наших кинопроизведениях? Нет, в этом я не ошибаюсь: их очень и очень мало.

Высоковольтная линия электропередачи Иркутск — Братск протяженностью 628 километров строилась в густой непроходимой тайге, на болотах и топи. Она была сооружена за два года и три месяца вместо четырех лет по проекту. И строила ее молодежь!

«От бригады к бригаде шел комсомолец Николай Шелковников, рассказывал, что нового, как идет соревнование, раздавал газеты, вручал долгожданные письма, собирал членские взносы...— читаем мы в газете «Огни Ангары» об одном из строителей этой высоковольтной линии.— Произошел с ним однажды такой случай. Дойдя до нетронутого еще участка тайги, Николай нашел визирку разведчиков и направился вдоль нее на другую сторону трассы: всего восемнадцать километров надо было пройти по трассе, но у двадцатого угла Николай не заметил поворота и заблудился. Трое суток искал он выхода. Исхудалый, выбрался Николай на трассу. Скоро поправился и вновь пошел от бригады к бригаде: проводил собрания, «летучки» за костром, беседы, отвечал на сотни разнообразных вопросов».

Таких примеров героизма в жизни наших славных комсомольцев бесконечно много. Но где они в наших произведениях?

Москвичка Нина Гурочкина — единственная дочь полковника Советской Армии — окончила один из московских институтов, а Джондо Натрадзе, сын крупного химика-технолога, — Второй Московский медицинский институт. Они поженились, будучи еще студентами. После окончания вуза молодые люди были оставлены на работе в Москве. Но, нет — они не захотели этого и попросились на далекий Север.

И вот, покинув удобные и обжитые квартиры, простившись с родными и друзьями, они улетели за десять тысяч километров, далеко на север Якутии — на Сангарские угольные шахты, где Джондо начал работать главным хирургом клиники, а Нина — старшим инженером рудоуправления.

И ведь улетели они не одни: самым молодым пассажиром в самолете был их маленький сынишка, который еще не умел ходить!

Разве судьба Нины и Джондо, их биография, первые их шаги в незнакомой обстановке далекого, холодного Севера, их взаимоотношения с людьми, первая операция молодого хирурга, радость первой победы — разве это не материал для кинофильма о современных молодых людях?

Бесконечно можно рассказывать увлекательные истории об изумительных героях наших дней, и не только о молодых, но и о «стариках»— о бывших комсомольцах, о тех, которые строили первые города на широких просторах Дальнего Востока, Сибири и Крайнего Севера, шахты, металлургические заводы, новые совхозы.

А много ли у нас кинофильмов из жизни этих людей? Многих ли героев наших картин мы запомнили и полюбили?

Мы как будто стали стесняться слов «агитация и пропаганда», забывая о том, что наша кинематография имеет колоссальную силу воздействия на умы и сердца людей. Да, мы обязаны быть пропагандистами нового. Мы должны пропагандировать с помощью кино великие идеи Ленина, нашей партии, пропагандировать героические дела наших современников.

Д. Писаревский

# Заглядывая в завтрашний день

Близится XXI съезд КПСС — событие огромного значения в жизни нашей страны и всего человечества. В преддверии съезда мы с чувством гордости и удовлетворения оцениваем пройденный путь и с радостной уверенностью смотрим вперед — в будущее, освещенное нам ярким светом научного предвидения партии. В плане нового семилетия, поражающем грандиозностью перспектив, видится наше коммунистическое завтра — эра небывалого прогресса производительных сил, науки, техники, эра новой энергетики, мирного атома, химии, автоматики, неуклонного подъема народного благосостояния.

Коммунизм в нашей стране из мечты становится реальностью и семимильный-семилетний шаг к нему означает новый этап культурной революции.

В том огромном внимании, которое уделено в плане развитию всех видов просвещения, культуры, искусства, сказалась забота партии и Советского правительства о благе народа, о росте и изобилии духовной культуры.

Семилетие 1959—1965 годов открывает поистине новую полосу развития кинематографии.

Ни по одному другому виду искусств государственным планом не предусматривается такого роста, такого рывка вперед.

Около двухсот полнометражных фильмов намечается выпускать к концу семилетия. Это рост в десятки раз по сравнению с недавним прошлым, в четыре раза по сравнению с высшей точкой довоенного кинопроизводства, почти вдвое по сравнению с настоящим временем.

Одновременно с расширением закупки и проката лучших зарубежных картин это даст возможность в среднем каждый день выпускать на экраны страны новый полнометражный фильм. К этому нужно добавить около 800 названий ежегодно выпускаемых короткометражных картин — хроникальных выпусков, кинопериодики, документальных и научно-популярных фильмов.

Дальнейшее развитие кинофикации: строительство новых кинотеатров, расширение сельской киносети,—при котором число киноустановок в стране увеличится больше чем в полтора раза, сделает кино еще более массовым и общедоступным.

Перспективы развития кинематографии тесно связаны с теми социальными, экономическими и культурными преобразованиями, с тем новым, что принесет с собой ближайшее семилетие во все области народной жизни. Дальнейшее сокращение рабочего дня, автоматизация производства, направленная к облегчению труда людей, расширение и улучшение коммунально-бытового обслуживания, широкий и всеобъемлющий комплекс мер, обеспечивающих значительный подъем материального благосостояния трудящихся города и деревни, — все это расширит культурные потребности народа, реально и ощутимо изменит бюджет времени и средств, уделяемых в каждой семье для разумного отдыха, посещения кино, театров и т. д.

Невиданное по масштабам развитие всех форм образования и просвещения, кардинальная перестройка системы обучения и воспитания подрастающего поколения — все это не может не сказаться на повышении уровня культурных запросов населения, на росте эстетических требований, на воспитании нового зрителя.

Кино — и в этом суть программы его развития на семилетие — должно занять еще большее место, приобрести еще больший удельный вес в культурной жизни народа, играть еще более действенную роль в формировании духовного облика советского человека — строителя коммунизма.

Уже сейчас мы обогнали многие капиталистические страны (в том числе и Америку) по количеству посещений кино на душу населения. Комплекс мер, предусмотренных планом, позволит нам за семилетие двинуться далеко вперед в этой области. Грандиозная цифра, которой мы ныне гордимся,— более трех миллиардов посещений кино в год—будет намного превзойдена, превысит пять миллиардов. Мы станем страной не только самого передового, но и самого массового кинематографа в мире.

В свете этих грандиозных перспектив и задач возникает множество творческих, организационных, технических проблем, связанных и с расширением фильмопроизводства и с решением главной задачи киноискусства — задачи приближения его к жизни народа, поднятия идейного уровня, художественного качества наших картин. Естественно, что этой главной задаче должно быть уделено основное внимание. Но, заглядывая в будущее, мы должны коллективно подумать и о том, как и в каком направлении будут развиваться выразительные средства нашего искусства в связи с современным прогрессом техники; о том, как должен измениться характер кинозрелища.

В настоящей статье мы коснемся именно этого вопроса.

●

Думать, что к концу ближайшего семилетия — к середине шестидесятых годов — выпускаемые нами фильмы по арсеналу своих выразительных средств останутся на сегодняшнем уровне, значит не учитывать грандиозного технического прогресса, под знаком которого пойдет все развитие нашей страны.

Художественный прогресс кино больше, чем развитие любого другого искусства, связан с поступательным ходом науки и техники. Вся история кино — это цепь непрерывных технических открытий, вызывавших революционные преобразования его выразительных средств. Прогресс в этой области шел и идет все нарастающими темпами. Если более 30 лет потребовалось для того, чтобы «великий немой» заговорил, то освоение цвета заняло всего 10 лет. Несколько последних лет принесли широкий экран, стереофонический звук, панорамное кино. Было бы преждевременно утверждать, что эти новые технические возможности уже полностью освоены в художественном отношении. Многие широкоэкранные фильмы отличаются лишь площадью изображения, полностью оставаясь в рамках выразительных средств и поэтики фильмов обычного типа. Здесь количество еще не перешло в новое качество, хотя в ряде картин мы видим интересные попытки использовать новые возможности широкого экрана. Опыт композиционных решений, монтажа, использования стереозвука накапливается. Но думается, что период творческого освоения широкого экрана затянулся. Более полное использование его новых выразительных возможностей требует ряда экспериментальных работ, теоретической разработки многих проблем.

Еще в большей мере это относится к панорамному кино, которое в огромной степени усиливает присущий кинозрелищу вообще «эффект присутствия», во многом меняет психологию зрительского восприятия, открывает новые возможности эмоционального воздействия на зрителя.

Не пора ли по-серьезному — на специальной творческой конференции или в печати — обсудить проблемы широкоэкранного и панорамного кино, обобщить отечественный и зарубежный опыт, привлечь к разработке этих вопросов специалистов смежных областей искусства — театра, изобразительных искусств, музыки? В освоении открытых современной техникой новых возможностей кино несомненно будет полезна помощь и ученых — психологов, эстетиков, акустиков и др. Не пора ли и их привлечь, чтобы двигаться вперед быстрее и увереннее?

Но сегодня широкий экран и панорама, а также, к сожалению, застывшее на точке замерзания стереоскопическое кино, уже не являются последним словом кинематографической техники. Мы — свидетели новых исканий и экспериментов, направленных к обогащению выразительных возможностей кино. К ним относятся труды советских ученых и изобретателей, работающих ныне над рядом многообещающих новинок.

Пристального изучения заслуживают и новинки зарубежной кинотехники и киноискусства — полиэкран Пражского научно-исследовательского киноинститута ВУЗОР, поливизион, показанный Абелем Гансом во Франции, американская циркорама и ряд других изобретений, многие из которых направлены к коренному изменению самого характера кинозрелища и кинотворчества.

Думая о будущем кино, нужно определить свое отношение к этим новациям, к заложен-

ным в них возможностям и выраженным художественным тенденциям. Без этого нам трудно будет определить свой путь дальнейшего развития кинозрелища и поставить соответствующие задачи перед кинотехникой и наукой, которые на базе общего технического прогресса в наступающем семилетии должны будут сказать свое новое слово.

●

Но вернемся к новинкам кинотехники, уже созданным и существующим.

Многие из них удалось увидеть на Брюссельской Всемирной выставке в 1958 году. Не вдаваясь в подробные описания, коснемся лишь принципиальных направлений этих экспериментов.

Кинообозрение «Lanterne Magique» («Волшебный фонарь»), показанное в павильоне Чехословакии, связано со стремлением найти новые формы синтетического зрелища, объединяющего в едином представлении кино с другими формами сценического искусства. Попытки такого рода не новы. Мы помним немало примеров использования кино в спектаклях и эстрадных представлениях. Но в отличие от многих из них кинематографу в «Волшебном фонаре» предоставлена роль не фона, не иллюстративного сопровождения, а непосредственного участника сценического действия, объединяющего и музыку, и балет, и вокал. Неожиданным полным блестящих зрелищных возможностей явилось в этом представлении сочетание экранного действия с выступлениями живых актеров. Ведущая программу предстала в трех лицах — ее выступления на просцениуме (на французском языке) дополняют ее же экранные «двойники», говорящие на английском и немецком языках. Между этими «персонажами» завязывается остроумный диалог, идет веселая своеобразная игра. Прием сочетания экранного изображения с живыми исполнителями интересно использован в хореографическом дуэте танцора с балериной, действующей только на экране, в показе талантливого музыканта, исполняющего свою программу на многих инструментах. Все это исполнено юмора, блещет остроумными находками. Технические возможности кино использованы не только для впечатляющих сценических эффектов (смена фонов, наплывы через проекцию на прозрачные экраны и т. п.), но и для чисто кинематографической детализации действия. По-новому воспринимается словацкий народный танец, идущий на фоне укрупненного экранного изображения этого же танца, где внимание зрителей фиксируется на виртуозных па танцоров. Кино в этом обозрении играет ведущую, доминирующую роль. В представление органически включаются и виды сегодняшней Чехословакии, и кадры жизни ее людей, и произведения ее искусства. В нем действуют и куклы Трнки и стеклянные фигурки мультипликаций Земана. Мы слышим симфоньетту Яначека, знакомимся с рисунками чешских детей, любуемся блестящим мастерством исполнителей народных танцев и классического балета. Перед зрителем предстает страна с ее пейзажами, народным творчеством, высокой художественной культурой. И все это сделано с огромным чувством любви к своему народу, с художественным вкусом. Многие технические находки кино предстали в этом обозрении в новом качестве, предвещая широкое будущее такому виду зрелища.

Совершенно иную линию поисков нового в кинотехнике и киноискусстве представляет собой показанный тоже в павильоне Чехословакии полиэкран. Это уже «чисто кинематографическое» зрелище.

На восьми расположенных в разных плоскостях разноформатных (прямоугольных, в форме трапеций и других), наклоненных под разными углами к зрителю экранах был показан фильм, посвященный традиционному музыкальному фестивалю «Пражская весна». Кадры архитектуры старинной и современной Праги в нем перемежались с кадрами, показывающими различные музыкальные и хореографические выступления, концерты, зрителей. Цветные изображения сочетались с черно-белыми, кадры движущиеся—со статичными диапозитивами.

Авторы фильма (Ян Фишер, Эмиль Радок, Иозеф Свобода) широко пользуются приемами таких сочетаний, иногда «обрамляя» экранное действие статичным изображением фресок, иногда заставляя замирать движущиеся изображения исполнителей, сопоставляя их с фрагментами живописных полотен, посвященных музыкальной жизни прошлого. Монтаж различных сцен музыкального праздника, общих планов и укрупненных деталей, их прямых и ассоциативных сопоставлений идет одновременно на нескольких экранах, то расположенных рядом, то удаленных друг от друга. Иногда один или несколько экранов гаснут, перенося внимание зрителей на оставшиеся и этим как бы концентрируя, укрупняя дей-

ствие. Вся эта движущаяся мозаика изображений, напоминающая калейдоскоп, подчинена внутреннему ритму исполняемой музыки. Музыка становится доминантой звукозрительного монтажа. Каждый экран как бы представляет собой группу музыкальных инструментов большого оркестра.

Показанный на полиэкране фильм далек от каких бы то ни было повествовательных задач. Он лишь косвенно (поскольку его материалом является изображение памятников искусства и современных сцен музыкальной жизни) напоминает о великой преемственности традиций чешской и мировой культуры. Главной своей задачей авторы считали воссоздание э м о ц и о н а л ь н о й  а т м о с ф е р ы фестиваля «Пражская весна» и к решению этой задачи шли путем, свойственным скорее музыкальному, нежели кинематографическому творчеству. Сложное сочетание зрительных и звуковых образов, по их мысли, должно было слиться в единую симфонию фестиваля.

В показанном фильме некоторые фрагменты действительно эмоциональны, интересны и своеобразны по приемам звукозрительного монтажа, но многое выглядит наивным, непонятным и чрезмерно усложненным. Необходимость следить за развитием изображения одновременно на нескольких экранах затрудняет восприятие, утомляет. Фильм лишен единства, слитности, художественной целостности. Взятая художниками тема решается предельно субъективно. Элементы живой реальности — изображения людей, предметов искусства — для них не больше, чем строительный материал для лепки своих произвольных композиций. И эти построения часто остаются непонятыми зрителем, эмоционально недейственными. Здесь самый метод творчества вошел в противоречие с природой искусства кино, с его материалом. Попытка создать произведение кино по законам другого искусства — музыки — не увенчалась успехом: синтетического слияния сложно комбинируемых изображений с музыкой не получилось. Но нас в данном случае интересует не столько удача или неудача этого эксперимента, сколько тенденции, которые он выражает.

Мы беседовали с работниками института ВУЗОР, разработавшего полиэкран, знакомились со сложной «партитурой проекции» этого фильма. Нужно отдать должное совершенству технических приспособлений, позволяющих одному киномеханику управлять семью проекционными аппаратами, восемью диапроекторами, многими звукоусилительными устройствами, составляющими комплекс полиэкрана. Его авторов не обескуражило то обстоятельство, что вся эта сложная техника не принесла должного художественного эффекта, что фильм остался непонятным большинству зрителей. Будущее кино, путь его развития, по их убеждению, состоит в «разложении» экрана. Главной целью этого, как удалось понять из беседы, является освобождение кино от «гнета литературы», от повествовательности, творчество по законам, более близким музыке.

Еще дальше в этом же направлении пошли создатели «Электронической поэмы», показанной на выставке в павильоне радиотехнической фирмы «Филипс». Здесь экран вообще уничтожен. Его заменила вся площадь причудливых по форме черных потолков и стен зала, который по фантазии автора архитектуры павильона Корбюзье должен напоминать собой... внутренность человеческого желудка.

Изображения возникают в самых произвольных местах и сочетаниях, иногда небольшими пятнами, иногда большими площадями. Это и четко видимые кинематографические движущиеся кадры, и статические изображения фото, данных «на просвет», и расплывчатые, наслаивающиеся друг на друга движущиеся тени. Экранные изображения сопровождаются различного рода световыми эффектами — сменой окраски изображений, вспышками флуоресцирующего света, комбинациями цветных пятен, меняющих форму, окраску, цветовую интенсивность.

Зрительная часть «поэмы» дополняется музыкой, такой же какофонической, резкой по звучаниям, выдержанной в духе модной на Западе «конкретной музыки». Звуковая партитура включает в себя монтаж различных шумов, натуралистически воспроизводящих то грохот обвала, то рычание льва, то назойливое жужжание комара, то плеск волн, то звон лопающейся струны. 425 динамиков создают мощный эффект перемещения звука в пространстве. Он то гремит над головами зрителей, то удаляется, замирает, звучит отдаленным эхо.

«Электроническая поэма» буквально ошарашивает, подавляет зрителей беспорядочным мельканием изображений, нагромождением звуков, шумов, световых эффектов. И хотя ее авторы были движимы гуманной идеей (своим представлением они хотели выступить против ужасов будущей войны), созданное ими

зрелище ни в познавательном, ни в эмоциональном плане не решает своих задач. В нем мы сталкиваемся с выражением крайнего субъективизма авторов, отказавшихся от воссоздания и художественного раскрытия картины объективной действительности и использующих ее отдельные элементы — изображения, звуки — лишь как материал для выражения неких личных эмоций, настроений и переживаний.

Как ни различны по эмоциональному звучанию радостный оптимизм «Пражской весны», показанной на полиэкране, и мрачные картины ужаса и отчаяния, превалирующие в «Электронической поэме»,— с точки зрения направления поисков нового типа кинозрелища очень многое роднит эти явления.

Попытки «разложить» экран, найти новые сочетания статики и динамики, звука и изображения предприняты с позиций ниспровержения программности кинозрелища, то есть не образного раскрытия реального содержания объективной действительности, а самовыражения субъективных эмоций художника.

Эта линия поисков новых средств выразительности кино идет в фарватере современного модернизма с его отходом от жизни, от реальности, является попыткой перенесения в кино иррациональности и субъективизма. И, насколько удалось убедиться, это не имеет успеха у зрителей. «Восстание» против самой природы кинозрелища, предельно конкретного и жизненно правдивого, не увенчалось успехом. Думается, что линия поисков нового, субъективистского кино не имеет перспектив.

Выражением другой, принципиально противоположной тенденции, стремления еще больше расширить экран, как «окно в жизнь», является циркорама.

Движение от обычного экрана к широкому, к синераме продолжено. Экран приобрел форму полной окружности, со всех сторон охватившей зрителя.

На циркораме — экране диаметром 62,8 метра—с помощью одиннадцати проекционных аппаратов был показан видовой фильм о путешествии по Америке. Оно начинается с прибытия в нью-йоркский порт, и первые же кадры — приближающиеся массивы города, снующие по сторонам буксирные пароходики, удаляющийся за спиной морской горизонт—впечатляют. Ощущения зрителей напомнили мне то захватывающее дух чувство, которое испытал каждый впервые поднявшийся на внутреннюю площадку Севастопольской панорамы. Огромные горизонты, богатство перспективы, позволяющее охватить взглядом все — от самого ближнего до очень далекого... Пароход, на борту которого ты как бы находишься,— движется. Зритель поставлен в центр происходящего события — прибытия океанского лайнера в порт. Его окружает живая, исполненная суеты и движения картина. Это ощущение полнокровной жизни, движения, реального бытия не покидает зрителя во время всего путешествия: и тогда, когда автомобиль мчится через мрачные ущелья нью-йоркских улиц, и тогда, когда аппарат вырывается на просторы автомагистралей или железнодорожных трасс, ведущих через всю страну, через долины, горы, реки, через маленькие городки и деревни к западному побережью материка.

Человеку, находящемуся в зале (зрители стоят в его центре, сеанс длится около 20 минут), дана возможность вести себя так, как он вел бы себя во время реальной поездки в автомашине. Он может всмотреться в то, что в данный момент привлекло его внимание, оглянуться, проводить взглядом удаляющийся, заинтересовавший его предмет. Никто не подсказывает ему, куда смотреть в данный момент, на чем фиксировать внимание. Ему дан полный простор для индивидуального выбора объектов наблюдения. Все это «работает» на то главное, что отличает циркораму как зрелище, на ощущение достоверности окружающего, в центре которого ты сам находишься. В этом кинопутешествии сравнительно немного моментов, напоминающих головокружительные трюки первых американских синерам, хотя и здесь постановщики не избежали соблазна пустить машину, везущую съемочный аппарат, по крутым горкам или поместить его на локомотиве, мчащемся на всех парах, навстречу другому поезду, который лишь в последнюю секунду, на стыке стрелок, сворачивает, проносится мимо, обдавая зрителей грохотом, шипением и прочими эффектами великолепно воспроизведенного стереофонического звука. Таких «сильных ощущений», повторяю, в этом фильме немного. Он выдержан в спокойных тонах повествования о стране, о красотах ее пейзажей, кстати сказать, искусно снятых и неплохих по цвету.

Авторы фильма стремятся сохранить и видимость объективности, «беспристрастности» своего рассказа, подчеркиваем — в и д и м о с т ь беспристрастия, ибо сам выбор маршрута и все возникающее справа и слева от дороги — картины труда, жанровые сценки, типаж —

тщательно отобраны и выдержаны в духе рекламного показа красот Америки.

Циркорама — зрелище, дающее поразительный, ни с чем до сего времени не сравнимый «эффект присутствия». Пока это только зрелищный аттракцион, предназначенный для показа видовых фильмов. Но как долго техническому нововведению суждено оставаться только аттракционом? Какие возможности оно сулит художественной кинематографии? Как может сказаться на развитии киноискусства?

Круговой экран циркорамы на первый взгляд кажется чуждым, чуть ли не противопоказанным установившимся законам построения и зрительного восприятия художественного фильма. Но это только на первый взгляд. Если построить полностью циркорамный художественный фильм, по-видимому, невозможно (слишком много зрелищных моментов будет отвлекать внимание зрителей от главного действия, построение его на протяженности всего периметра экрана заставило бы зрителя беспрерывно вертеться на месте, чтобы уследить за тем, что происходит сзади, огромные трудности возникли бы в области монтажа и т. д.), то в циркораме угадываются элементы, могущие быть чрезвычайно эффективно использованными в художественном фильме для сцен, подобных прибытию парохода в порт, проездов героев по дороге, для показа баталий, выявления психологического состояния человека, присутствующего на народном празднестве или затерявшегося в толпе и т. д. Круговой экран может оказаться неоценимым средством эмоционального воздействия там, где возникает художественная потребность поставить зрителя в самый центр события, показать все окружающее с его точки зрения, выявить слитность или противоположность его чувств окружающему, дать «круговой обзор», развернуть перед зрителями картины больших пространств или даже окружить героя камерным интерьером.

Это нарушение унаследованной от вековых традиций театра условности отсутствия «четвертой стены», позволяющее вовлечь зрителя в самый водоворот события, сулит создать новый чрезвычайно действенный психологический и эмоциональный эффект.

Современные достижения кинотехники: широкий экран, панорама, циркорама, попытки расширить экран, как «окно—в мир», или дать систему «окон»—предвосхищают дальнейший путь развития кино. И, задумываясь о будущем экранного зрелища, мы невольно обращаемся мыслью к наследию наших соотечественников — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова, к их мыслям и предвидениям о будущем киноискусства. Это будущее Эйзенштейн видел «в совершенствовании завтрашних видов технических средств выражения наших идей».

Еще в дни двадцатилетия советского кино он писал о необходимости поисков, о плодотворности таких кинематографических работ, которые «не дают сузиться, съежиться экрану, в какие-то моменты стоящему под риском утерять свою всеохватывающую пластическую ширь и глубину, свою музыкальную звучность». Считая, что прогресс общественного развития, человеческого познания, техники «потребуют искусств совершенно новых, невиданных форм и измерений, далеко за пределами тех паллиативов, которыми на этом пути окажутся и традиционный театр, и традиционная скульптура и традиционное... кино», Эйзенштейн предвидел, что рано или поздно «должен наступить взрыв и полный пересмотр содружества традиционных искусств в столкновении с новыми идеологиями нового времени, новыми возможностями новых людей, с новыми средствами владения природой со стороны этих людей».

О безграничных перспективах развития киноискусства писал Пудовкин, веря в его «новые огромные технические и творческие возможности, позволяющие развернуть это зрелище до предельного объема содержания литературного или даже научного сочинения».

В трудах основоположников советского кино содержатся не только мысли и теоретические положения о путях дальнейшего развития кино. В них было немало смелых прозрений, предвосхищавших современные технические открытия. Эйзенштейн еще в начале тридцатых годов занимался проблемами широкого экрана, уделив им большое внимание в своей работе «Динамический кадр». В этот же период проблемы широкого экрана занимали Довженко. Он докладывал свои предложения Кинокомитету, делился ими со многими киноработниками. В архиве этого замечательного художника и мыслителя сохранились наброски, посвященные панорамному кино, проецируемому на экран тремя аппаратами. Они были сделаны незадолго до войны. И в своей последней работе он дал нам смелые прозрения будущего кинозрелища. Продумывая об-

разное решение своего фильма «Поэма о море», он за день до смерти набросал мелом на грифельной доске, в своем кабинете на студии, эскиз широкоэкранного триптиха, дающего образное решение потока воспоминаний, полета мысли одного из героев (этот набросок был опубликован на обложке первого номера журнала «Искусство кино» за 1957 год).

Об этом новом и смелом решении позднее писал Абель Ганс в своем письме в журнал «Искусство кино» (№ 7, 1957): «... Эти три кадра, из которых два боковых образовывали зрительную оркестровку центрального..., в эстетическом плане отвечают новому... почерку многоплановости. И это предвосхищение кино будущего, являющееся завещанием Довженко-художника, непостижимым сходством аналогии подкрепит ту работу, которую я провожу в данное время...». То, что нас нередко опережали в области кинематографических нововведений (еще одним подтверждением чего является появление в 1957 году построенного на принципе кинотриптиха «поливизиона» Абеля Ганса), было результатом не только некоторого отставания нашей кинотехники, но и недостаточного внимания к смелым мыслям кинематографистов со стороны научно-исследовательских организаций. Нередко робость здесь сочеталась с невнимательным и даже пренебрежительным отношением к наследию, оставленному ушедшими от нас мастерами. Достаточно сказать, что упоминавшаяся выше статья «Динамический кадр» Эйзенштейна до сих пор у нас не издана. А ведь мысли этой статьи уже нашли техническое претворение в разрабатываемом во Франции новом виде кинозрелища — «вариоэкране».

С таким положением пора покончить, тем более, что нынешний уровень нашей кинотехники и кинонауки и тот новый шаг, который мы должны сделать в этой области в ближайшее семилетие, таковы, что не только позволяют, но и обязывают советское кино сказать свое новое слово.

Было бы интересно увидеть на страницах нашей кинопечати планы работ научно-исследовательского кинофотоинститута, обсудить их вместе с творческими работниками.

Пора подумать об определении широких перспектив наших дальнейших творческих поисков и технических экспериментов.

Ныне в связи с расширением пространства экрана мысли многих режиссеров направлены на то, чтобы приноровить новый экран к обычному типу кинозрелища. Об этом писал Е. Дзиган в своей статье о проблемах широкого экрана («Искусство кино» № 3, 1957). Наряду со справедливым утверждением о необходимости соответствия площади изображения содержанию кадра в его статье сквозит забота о том, как бы в ряде случаев ограничить это пространство. «В том случае,— пишет Е. Дзиган,— когда действие не требует масштабного пространственного построения, внимание зрителя надо концентрировать только на части экрана. Этого можно добиться различными средствами— светом, мизансценой, композицией кадра, движением камеры и т. д.». Но не является ли это компромиссным путем, искусственной подгонкой формата к натуре? Не следует ли подумать о новом типе экрана, дающего художнику прямые возможности свободно оперировать пространством, площадью изображения? Живописец всегда выбирает формат своей картины в соответствии с ее композицией, содержанием. Долго ли еще постановщик и оператор будут лишены этих условий? Современная техника дает возможность сужения и расширения изображения, и все это ставит на очередь дня вопрос о «подвижности» экрана и о возможности разнообразить в пределах одного фильма пространственное решение отдельных сцен и кадров, то сужая экран по горизонтали или вертикали до размера, необходимого для показа выразительного крупного плана или детали, то расширяя до пределов кругового обзора всего окружающего. Такой — назовем его условно — «пространственный монтаж» явится новым средством художественного отображения окружающей нас бесконечно разнообразной картины мира, новым средством эмоционального воздействия на зрителей. Причем это выразительное средство, как нам думается, лежит на магистральных путях развития именно реалистического творчества, соответствует природе художественного познания действительности, способности человеческого восприятия и мышления то концентрировать внимание на детали и частности, то идти путем широкого охвата и обобщения.

Решительно отметая формалистические выкрутасы, поиски субъективистского кинозрелища, мы должны максимально расширять возможности реалистической природы кинематографа. В этой связи, заглядывая в его будущее, не следует ли продолжить поиски, эксперименты и в области стереоскопического кино, за которым в период его появления многие признавали огромное будущее?

Одно из проявлений нашей силы, силы социалистической системы — в плановости. Нам нужно выработать большой перспективный план развития кинотехники и уже в ближайшие годы многое сделать для кино будущего — кино коммунистического общества. На этом пути придется преодолеть существующую ныне разобщенность творческих работников, практиков киноискусства с людьми, занимающимися его техникой. Творцы картин должны давать свои программы-задания для новых изысканий и усовершенствований, ученые, конструкторы — выдвигать новые задачи перед художниками. И в этой программе новых изобретений и открытий должны быть прежде всего выражены задачи художественного отображения нашего великого времени. Размах его событий, грандиозные свершения советского народа, как и то, что сейчас происходит в мире, требуют новаторских средств и форм выражения и прежде всего ждут новой драматургии.

Думая об этом, вспоминаешь Маяковского, драматургия которого смело раздвигала рамки театрального зрелища, ломала многие театральные каноны, пролагала новые пути. В двадцатых годах он мечтал и о новых формах кинозрелища, и в значительной мере технической неприспособленностью кино того времени можно объяснить то, что многие его кинематографические замыслы оказались неосуществленными. Ныне возникло обратное положение — технические возможности расширились так быстро и так интенсивно, что практики киноискусства, не поспевая за техникой, пытаются иногда влить в новые мехи старое вино. То, что сейчас происходит в кино с широким экраном и панорамой, напоминает положение в некоторых театрах, где в свое время были построены рассчитанные на постановку массовых, масштабных зрелищ сценические площадки, которые ныне, доставляя немало хлопот режиссерам и художникам, «выгораживаются» для постановки камерных пьес.

Вопросы создания новых масштабных зрелищ особенно остро ставятся теперь и в театре и в кино. Здесь первое слово за драматургом. Дело за тем, какую задачу он выдвинет перед постановщиком и вместе они — перед техниками, конструкторами. Содружество искусства и науки в нашей стране должно принести огромные плоды, и в обогащении ныне существующих выразительных средств нашего искусства и в разработке нового типа зрелища должно сказать новое слово.

●

До сих пор мы касались перспектив развития собственно кино (пусть простят нас за некоторые преувеличения, поспорят с предложениями). Обратимся к будущему кинозрелища в несколько ином аспекте. Здесь придется затронуть более прозаические вопросы, но и над ними нужно думать уже сейчас.

В наступающем семилетии развитие кино будет связано не только с обогащением его идейного и художественного содержания, его выразительных средств, но и с изменением характера кинопоказа и, в частности, того, что сейчас вкладывается в понятие «киносеанс».

В недалеком прошлом во многих кинотеатрах шел один и тот же фильм. Совсем недавно характерным признаком кинотеатра были длинные очереди у касс. Попасть в кино подчас было сложной проблемой — не хватало ни театров, ни мест в них.

Сейчас репертуарный голод уже позади. Многие сотни выстроенных за последние годы кинотеатров, если еще не полностью, то хотя бы частично решили проблему доступности кинозрелища.

Все это уже сейчас предоставляет новые возможности для лучшей организации показа фильмов населению. Но, к сожалению, старые каноны, идущие не от специфики кинозрелища, не от запросов зрителей, а порожденные периодом нехваток и бедности, продолжают действовать. По какой-то странной инерции неписаными законами кинопроката продолжают быть: «Киносеанс — это один фильм (в лучшем случае предваряемый киножурналом)». Продолжительность сеанса не должна превышать полтора часа (а отсюда и метраж фильма, упаси бог, не должен быть больше чем 2600—2800 метров). Верно ли все это? Соответствует ли это уже расширившимся нашим возможностям, запросам зрителей? Должно ли это так и остаться на будущее?

Прежде всего думается, что установившаяся сейчас полуторачасовая продолжительность киносеанса не может и не должна быть решающей в определении метража кинопроизведения.

Нередко в оправдание установленных ныне норм метража, кроме соображений коммерческого порядка, можно услышать утверждения, что фильмы, превышающие 2600—2800 метров, якобы перегружают, утомляют зрителей. В том, насколько это несостоятельно, убеждают хотя бы примеры таких картин,

как «Возвращение Максима» (3082 *м*), «Великий гражданин» (1-я серия —3211 *м*, 2-я серия —3640 *м*), «Ленин в 1918 году» (3677 *м*), «Александр Невский» (3044 *м*), «Петр I» (2-я серия —3423 *м*), «Встречный» (3170 *м*), «Комсомольск» (2954 *м*), «Член правительства» (2912 *м*), «Щорс» (3849 *м*).

Стремление подогнать метраж фильмов под единый стандарт в угоду планам кинопроката может привести к обеднению нашего искусства, затормозить осуществление некоторых интересных художественных замыслов. Легко себе представить, как подобная практика могла бы сказаться на развитии литературы, если бы издательства лимитировали объем романа или повести определенным количеством печатных листов!

Но дело не только в этом: унификация киносеанса, сведение его к просмотру одной картины крайне отрицательно сказываются на судьбах короткометражного фильма. Сколько прекрасных, представляющих большой познавательный интерес документальных и научно-популярных фильмов не находят доступа к зрителям только потому, что они не укладываются в прокрустово ложе полуторачасового киносеанса!

Но на каких скрижалях записано, что сеанс должен быть только таким? Во многих зарубежных кинотеатрах — в Чехословакии, Франции, Индии и других странах — киносеанс, кроме художественного фильма, включает несколько выпусков кинохроники, короткометражный фильм, мультипликацию. Зритель может провести в кинотеатре два — два с половиной часа. И это отнюдь не филантропия прокатчиков: такие сеансы при умелом их построении могут быть финансоворентабельными. Об этом у нас немало говорилось и писалось, но органам кинопроката явно не хватает гибкости, оперативности, оглядки на возросшие культурные запросы зрителей.

В наступающем семилетии резкое расширение производства художественных фильмов, развитие документального и научно-популярного кино, расширение киносети откроют новые возможности улучшить кинообслуживание населения. Речь идет о материальных предпосылках, которые позволят нам реализовать известное указание В. И. Ленина о пропорции кинозрелища, о необходимости показа и художественных, и хроникальных, и научных, познавательных фильмов.

Жизнь выдвигает вопрос о переходе от сеанса-фильма к сеансу-программе. Вряд ли это следует откладывать на отдаленное будущее и считать, что такая перестройка должна пройти единовременно и повсеместно. Уже сейчас в порядке эксперимента хотя бы небольшое число кинотеатров в некоторых городах и районах можно было бы перевести на программное построение киносеансов. Это позволило бы проверить и экономическую сторону дела, изучить запросы зрителей, более продуманно и обоснованно подойти к построению программ в дальнейшем.

Своевременно подумать и о большей дифференциации киносети, о создании в крупных городах кинотеатров различного типа и, в частности, о широком показе не только новых фильмов, но и лучших из ранее вышедших произведений киноискусства. Небольшое число существующих ныне кинотеатров «повторного фильма» не решает этой проблемы.

Беседы с молодежью показывают, что многие никогда не видели «Броненосца «Потемкин», «Чапаева», «Депутата Балтики» и других шедевров советского кино. Зрители постарше, которым удалось их увидеть в свое время, лишены возможности посмотреть их повторно, как можно перечитать полюбившуюся книгу. На чем, как не на лучших наших картинах, следует воспитывать вкусы, поднимать кинематографическую культуру зрителей? Решение этих задач требует не только большей гибкости прокатных организаций, но и создания сети киноклубов, широкой пропаганды кино по телевидению. Наши культурные сокровища, уже накопленные и вновь создаваемые киноискусством, при лучшем их использовании позволят дать народу значительно больше духовных ценностей «на душу населения», чем мы даем сейчас, чтобы в наступающем семилетии кино заняло еще более значительное место в общественной жизни страны, стало еще более активным и действенным помощником партии в деле коммунистического воспитания народа.

Кирилл Андреев

# Поэзия науки

Мы живем в удивительном мире, почти недоступном нашим чувствам, но открываемом нам наукой. Голубизна неба, которую так много и так хорошо воспевали поэты, сама говорит нам о том, что воздух мало прозрачен, что он рассеивает солнечные лучи. Наша атмосфера не пропускает на поверхность Земли ни жестоких первичных космических лучей, ни свирепых ртутно-фиолетовых и ультрафиолетовых лучей Солнца. Нашим глазам недоступны радиоволны и потоки электронов, летящие к Земле вместе с солнечными протуберанцами. Мы не можем воспринимать невидимого свечения радия и урана. Все слишком великое и слишком малое недоступно нам—и наша планета в целом, и инфракрасные звезды, и молекулы, и атомы, из которых мы сами состоим.

Но наука открывает нам новые вселенные—инфра- и супрамир. Она обучает нас видеть невидимое и чувствовать то, что казалось навеки недоступным для человечества, обреченного довольствоваться на все времена жалкими пятью чувствами.

За все время своего сознательного существования—а ученые утверждают, что за последние тридцать тысяч лет человек биологически нисколько не изменился—человечество использовало как материал для искусства лишь тот скудный материал, который природа нехотя уделяет нашим ограниченным и грубым чувствам.

Большая вселенная, лишь недавно открывшаяся нам, лежит совсем рядом, девственно чистая, как страна, не нанесенная на карту, картина, еще не написанная на полотне, или глыба мрамора, не тронутая резцом скульптора.

И эта чудесная и запретная доселе страна внезапно открылась нам—пусть бегло и смутно, словно увиденная сквозь щель в стене или через искривленное стекло,—на Московском конгрессе Международной ассоциации научного кино.

Все новое при рождении ищет себе определения, стремясь закрепить себя в названии, в точных терминах. А в терминологии киноискусства мы так бедны, довольствуясь механическим перенесением в эту новую область терминологии Буало и Лессинга! Как не вяжется сухое название «научно-популярное кино» с той бурей красок, звуков и движения, что обрушилась на нас с экрана в эти дни!

Пространственные искусства—такие, как живопись, скульптура, архитектура,—лишены понятия времени: они навеки закрепляют какой-то миг, и в них каменеет даже само движение. Театр, синтезируя материал других форм искусства, тоже не властен над временем. Но лишь кино обладает волшебным средством растягивать миллиардные доли секунды на часы, замедлять и обращать время вспять. И оно также обладает неограниченной властью над пространством: может, взяв зрителя за руку, увести его в дальние страны и на другие планеты, заставить его путешествовать под водой и в космическом пространстве. Оно может дать нам рентгеновские или инфракрасные глаза, усилить наше зрение в миллионы раз и научить видеть атомы и другие галактики...

Если науку не рассматривать как склад готовых формул и законов, запыленный за много веков и скучный, а уметь видеть в ней полную приключений и романтики погоню за неуловимым, то в ней открывается та поэзия, которая видна самому исследователю, изобретателю, первооткрывателю. Пафос познания, радость открытия, прелесть изящных математических решений—ведь без этих эмоций немыслим творческий труд ученого. А из всех искусств наибольшими возможностями раскрыть все эти эмоции обладает кино.

О необычайных возможностях нового искусства, рождающегося у нас на глазах, очень много могут сказать нам те фильмы, где авторы не ставили себе задач эмоционального воздействия на зрителей, где новые методы наблюдения природы обнажены. Эти научно-исследовательские фильмы предназначены лишь для одного зрителя—самого исследователя. Но они наглядно показывают нам те первые тропки по неисследованной стране—окружающей нас Большой Вселенной,—по которым победоносно пройдет искусство завтрашнего дня.

«Фрагменты исследований по космической медицине». Создателю этого исследовательского фильма профессору П. К. Исакову такое название, вероятно, казалось весьма прозаическим. Больше того, перед показом своего фильма ученый приносил извинения зрителям, говорил, что создатели фильма не заботились о композиции кадра, о драматизме сюжета, о монтаже... Но мы не властны над нашими ассоциациями, и художник не всегда знает, какие эмоции возникают у зрителей в тот или иной момент переживания созданного им произведения искусства.

Космическая медицина... Уже одно это название заставляет сильнее биться сердце: ведь мы живем в смутный предрассветный час космической эры, когда небо еще не стало голубым и в сером сумраке лишь тускло мерцают звезды. Какое утро откроется нашим глазам, какое Солнце осветит нам завтрашний день, когда мы переступим через его порог?

Вот мы видим на экране двух собак—Линзу и Маленькую—в состоянии частичной или полной невесомости, собак Альбину и Козявку, летящих на космической ракете со скоростью в сотни раз быстрее звука! Они слегка встревожены, когда в момент ускорения их вес увеличивается в несколько раз. Но вот они успокоились, они «улыбаются», как могут это делать собаки. Линза расправляется с каким-то предметом, попавшим к ней в пасть, а ее подруга с легким недоумением следит за порхающим металлическим колпачком... Вспомним, что и сами собаки, и колпачок, и даже ракета—невесомы! И экран превращается на мгновение в окно в будущее, и мы уже угадываем лица живых людей завтрашнего дня, летящих к звездам!

А вот и эти люди—уже реальные—на экране. Они тренируются к будущим полетам в условиях ускоренного движения, когда их гнетет страшная тяжесть собственного веса, «поднимаются» (не выходя из барокамеры) на высоту 10—15—20 тысяч метров. Мгновенная дымка в момент падения давления заволакивает изображение: это водяной пар воздуха превращается в «комнатные облака».

Люди вертятся на какой-то металлической карусели, полулежа в кресле, и заученными заранее движениями передвигают рычаги и нажимают кнопки. Несколько лет назад мы назвали бы эти кадры эпизодами научно-фантастического фильма из жизни марсиан!

Кислородное голодание... Будущие астронавты, «поднятые» на большую высоту в кислородных масках, выполняют определенный тест. И в этот момент незаметно для них подача кислорода прекращается.

Один из испытуемых, по-видимому, летчик, пишет убывающий ряд цифр, начиная с двухсот. Он пишет: 199, 198, 197, 196... Где-то около 180 он вдруг начинает прибавлять—181, 182, 183... Началось кислородное голодание, но человек все же сохранил волю и желание действовать, хотя уже не может контролировать свое сознание.

Второй будущий звездоплаватель пишет на листе бумаги одну и ту же фразу: «самочувствие хорошее», причем фразу эту выбирает он сам. Постепенно буквы растут, а строки становятся кривыми. В последней фразе можно разобрать только несколько букв первого слова, и он падает, теряя сознание, но все же хочет написать «самочувствие хорошее»,—это и смешно и трогательно!

Другой фильм заснят членом-корреспондентом АН СССР А. Б. Северным, директором Крымской астрофизической обсерватории. Прозаическое на первый взгляд название: «Быстрые изменения в атмосфере планет и Солнца»... Но он тоже вооружает нас новым, орлиным зрением.

В древности верили, что орел может, не мигая, смотреть на Солнце. И вот в щель шириной в пол-ангстрема—а ангстрем это одна стомиллионная доля миллиметра!—мы смотрим, не мигая, на диск Солнца, мы видим на поверхности этого океана огня пылающие гребни волн и вспышки атомных взрывов—все то, о чем писал в своих стихах Ломоносов, видевший это в творческом воображении. Мы наблюдаем при помощи ускоренной съемки, как растут, развиваются и гаснут протуберанцы—фонтаны электрических огней, брызги которых долетают даже до нашей планеты... Чтобы заснять этот фильм, пришлось истратить двадцать километров пленки, применить сложные электрические следящие системы. Показать этот фильм на большом экране нельзя: дрожит и расплывается изображение, дошедшее до нас сквозь толщу мутного воздуха, запыленного метеорной пылью, сквозь струи ветра, сквозь теплые и холодные слои атмосферы... Но это новый человеческий глаз, позволяющий видеть живое, трепещущее Солнце.

Профессор Н. И. Гришин представил фильм «Исследование астрономических и метеорологических явлений». В этом фильме нет цвета: на строгом сером небе, в рамке темных силуэтов на горизонте,

перед нами обретают новую жизнь облака, как будто хорошо известные нам с детства. Стройные тонкие столбы с короткими траверсами как бы наносят сетку широт и долгот на эту населенную лишь облаками страну. И вот облака оживают, съемка убыстряется, и перед нами проходит вся жизнь этих воздушных странников. Мы видим, как они зарождаются из едва заметной дымки, как они мчатся, переворачиваются, гибнут, падая вниз дождем. Новый, удивительный мир открывается нашим глазам. Оказывается, у облаков есть темное и плоское «дно» и пышные многоярусные паруса, их жизнь эфемерна, но кипуча: они кипят на поверхности воздушных волн и бурунов и умирают тая, чтобы где-то в другом месте возродиться вновь.

А там, выше их на сто километров, в просветах неба, в час поздних сумерек сияют светящиеся ночным светом серебристые облака—до сих пор таинственные и неисследованные.

Кандидат биологических наук А. Ф. Иваницкая рассказывает о лучевом поражении кроветворных органов у белых мышей, собак, аксолотлей. И перед нами выходит на экран из таинственного небытия новый, фантастический мир. Мы видим движущиеся по экрану полуметровые частицы крови—лейкоциты, видим огромные клетки, пораженные лучевой болезнью... Мучительно пытаешься найти в очертаниях лейкоцитов, в их размытых мерцающих краях, похожих на щупальцы, какие-то элементы подобия живым существам. Но ведь это не существа, а лишь живая материя... Профессор М. Н. Мейсель представляет зрителям своих героев, резвящихся на экране: элементарные тельца вирусов—живые и мертвые, окрашенные люминесцентными препаратами, помеченные красным светом раковые клетки. Это мир белка, переписанный и взятый на учет люминесцентными метками.

Как широк, как прекрасен и как фантастически удивителен окружающий нас мир!

...Это не заметки о произведениях искусства. Это лишь отдельные аспекты того нового зрения, которым мы уже овладели, вехи на пути в неисследованную страну.

А когда спускаешься в большой зал Центрального Дома кино еще потрясенный виденным в других залах, тебя оглушает вихрь красок, которым тесно на экране, и они лишь ждут нового открытия, смелого изобретения, что позволит им покинуть плоский мир полотна и заполнить весь зал.

Сколько оттенков зелени может различить в лесу человеческий глаз, натренированный за многотысячную историю жизни первобытного человека? Трепетная зелень берез и мужественные, темно-зеленые кроны дубов, сочная зелень луговой травы и переходящие друг в друга оттенки хвои, мягкая нежность газонов и почти светящиеся лепестки повилики... Из этого великого многообразия зелени родился неповторимый европейский пейзаж. На картине силой зеленого цвета рука современного художника может нарисовать даже ветер—в движении веток, в серебристом колорите листьев малины, повернувшихся изнанкой, в трепетном мерцанье молодой листвы—из этого мира дрожанья листа родилось все наше ощущение природы.

И вот авторы английского фильма «Между приливами» показывают нам совершенно незнакомый пейзаж — мир песчаной отмели, обнажающейся только при отливе, маленькую вселенную, где кишит странная жизнь ее обитателей: хищных цветов, животных, похожих на цветы, — страну, где лишь цвет моря, с его тусклой и одновременно блестящей зеленью, отдаленно напоминает о пышной многоцветной зелени нашего мира.

Итальянский фильм «Родительские заботы» тоже в значительной степени посвящен жизни в море, но в нем участвуют также обитатели земли и воздуха. Однако наиболее впечатляющи кадры, посвященные морю. В них не менее великолепны пейзажи, более странные для нас, чем лунные, чудесен цвет, но пафос этого фильма, его поэзия в другом. С огромной силой он раскрывает то, что наши деды назвали бы мудростью природы, а мы именуем ее щедростью и многообразием. Количественный пафос миллионов икринок, что бесполезно рассеивают в пучинах моря животные на низших стадиях, постепенно вырастает до прямой заботы о потомстве, до сложных форм материнства. Это—романтика учения об эволюции, раскрытая в предельно конкретных образах.

Своеобразен короткий и выразительный венгерский фильм «История одной секунды», широко использующий размещение по времени, как четвертому измерению, своих пространственных образов.

В зоопарке Будапешта производится взрыв найденной мины, которую легче уничтожить на месте, чем вывезти. Испуганные обитатели парка реагируют на непривычное им явление каждый по-своему: медведи влезают на деревья, обезьяны, запертые в клетке, начинают прыгать, птицы—разлетаются. Все это длится лишь одну секунду.

— Но мы не успели рассмотреть, что же произошло с каждым животным в отдельности!—говорит голос с экрана. И фильм поворачивает вспять.

Возвращаются спугнутые утки на свои насесты. «Навыворот» начинают прыгать обезьяны, и задом наперед бегут медведи. А затем облако пыли, поднятое взрывом, сжимается, оседает, чтобы вдруг юркнуть внутрь воронки и засыпать ее.

— А теперь повторим то же самое, но медленнее,—снова говорит голос.

Несколько минут длится странное зрелище, и совершенно по-новому мы вдруг видим все, что казалось знакомым нам с детства.

Оказывается, мы были до сих пор очень ненаблюдательны, следя за полетом птиц. Взлетая, они как-то странно выворачивают перья, поднимая крыло, чтобы, пропустив воздух вниз, при ударе крыла оттолкнуться всей его площадью.

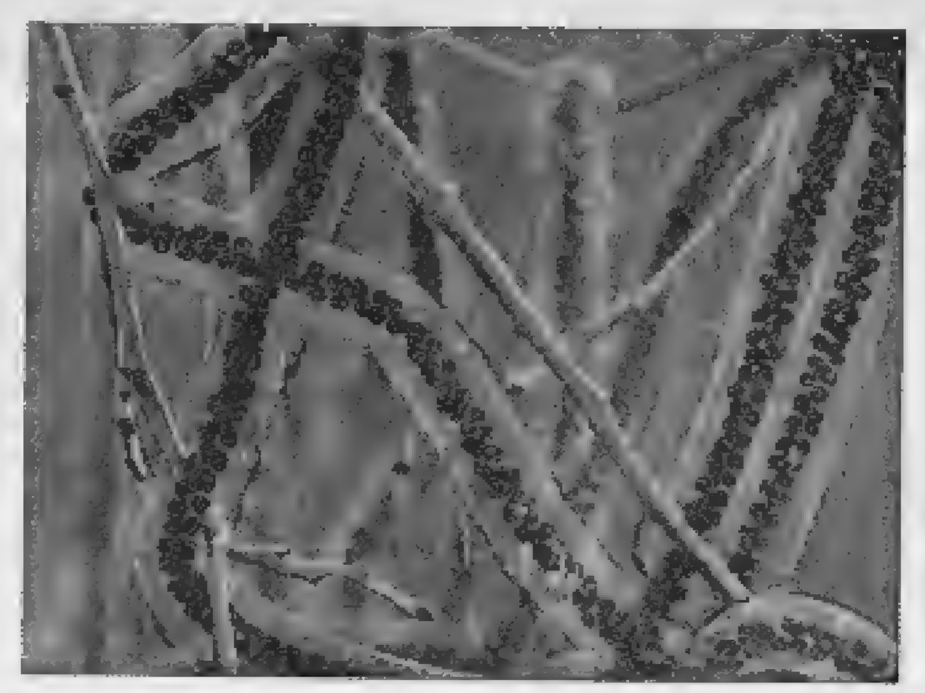
С чудесной точностью рассчитывают обезьяны свои прыжки, чтобы схватиться за край доски. Их замедленный прыжок—настоящий полет, плавный и полный какого-то странного изящества.

Но все это, так сказать, «безлюдные» фильмы, посвященные—в разных аспектах—жизни природы и ее обитателей. Таких фильмов много. Стоит упомянуть мастерство и обаяние фильма «Властители леса», показанного в отрывках. Но это—не перечень и не обзор, а лишь попытка найти в конкретных образах так называемых научно-популярных фильмов поэзию науки и романтику научного исследования.

Делам людей посвящены хорошие картины «Реки времени» —о древности и средневековье Мессопотамии на конкретном материале археологических находок, изящный чешский фильм об истории звукозаписи «Как поймали звук» и марроканский—«Испано-мавританское искусство» —об архитектуре. Но все они, при высоком мастерстве их создателей, построены в традиционной манере, без попыток найти какое-то новое решение, шире использовать поразительное богатство средств современного кино.

С блеском сделан итальянский широкоэкранный и стереофонический фильм «Венеция—современный город». Чудесны утренние пейзажи традиционной Венеции туристов—с ее дворцами, каналами, мостами, гондольерами. В железном ритме идет вторая половина картины, где показана иная Венеция—большой индустриальный город с огромными заводами и блестящей техникой. Это противопоставление двух Венеций сделано умно и талантливо. Это отличный кинематограф—и только. Сама романтика научного исследования, своеобразный мир, в котором живет ученый, нашли свое выражение в чешском фильме «Геотропизм и фототропизм растений».

Его можно было бы назвать и популярным—в узком смысле этого термина. Он чрезвычайно доступно рассказывает об очень сложных вещах, не боится мультипликаций, которым место, пожалуй, скорее в учебном фильме. Но раскрыты эти тайны пока еще скупой к людям природы не рассказом об итогах исследований, а в живом показе самого этого исследования. Шевелящиеся растения, поднимающие свои стебли и пускающие корни прямо у нас на глазах,—сама вечная поэзия жизни. Это и



КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «РОДИТЕЛЬСКИЕ ЗАБОТЫ»

есть тот необыкновенный мир, в котором живет ученый—ведь его часы идут с другой скоростью, чем наши, и время он не только видит, но и чувствует.

По-иному строится итальянский фильм «Три электрические линии тянутся в Милан». Он почти игровой: в нем есть сюжет—постройка высоковольтной линии передачи—и личные судьбы людей, связанных с этим делом. Но все это снято на прекрасной натуре, с большим мастерством, свойственным кинематографии Италии, с тонким лирическим реализмом итальянского неоверизма. Чудесны пейзажи северной Италии, и на этом фоне бесконечно тяжелый труд рабочих кажется не таким уж тяжелым: они славные ребята, их поддерживает товарищеская спайка, за работой они шутят. А когда наступает время перерыва, они стучат телефонной трубкой о бутылку вина, которым приправлен скуд-

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ТРИ ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ ЛИНИИ ТЯНУТСЯ В МИЛАН»

ный завтрак, и по всей телефонной линии несется их хоровая песня, летящая по проволоке от бригады к бригаде.

Огромные возможности кино в деле раскрытия произведений искусства, смелые поиски путей перенесения статичных изображений во временную сферу продемонстрировала польская картина «Война».

Сравнительно недавно искусствоведы при воспроизведении картин, статуй, архитектурных сооружений стали применять детализацию: печатать отдельно, в увеличенном виде, какую-нибудь фигуру второго плана или даже совсем незначительную подробность быта или костюма, чтобы привлечь к ним внимание зрителя. Но при этом сохранялась статичность пространственных искусств, а текст, даже соседствующий, оставался не связанным с изображением.

В новом польском фильме зритель смотрит картину постепенно, фигуру за фигурой, то приближаясь к ним, то удаляясь и таким образом связывая воедино уже узнанные фигуры, и все более полно и мощно перед ним вырастают ужасы войны. Прием этот в какой-то степени оправдывается самой картиной, вернее серией одиннадцати картин, своеобразно объединенных в фильме. Артур Гротгер, выдающийся польский художник середины XIX века, нарисовал свою знаменитую серию в 1866—1867 гг. под влиянием жестокого подавления царскими войсками польского восстания. Поэт и его муза (Польша), как по кругам Дантова ада, идут по полям войны. И, показывая то музу, то поэта, режиссер как бы заставляет их говорить друг с другом, разглядывать каждую деталь жестокости войны. Поэтический текст и странная, скрежещущая, рвущая уши музыка фильма дают и без того знаменитой картине новую жизнь, возводят ее в иной ряд искусства.

Фильм «Поэтесса глины», посвященный работам известной венгерской скульпторши Ковач Маргит, по-иному подходит к проблемам раскрытия произведений пространственного искусства специфическими средствами кино. Конечно, скульптуру, а тем более не монументальную, а камерную, нельзя перевести во временной ряд. Создатели фильма берут здесь другой аспект темы: показать сам процесс творчества. И мы видим, как маленькие глиняные фигурки создаются умными и нежными руками скульптора на наших глазах—от бесформенного комка глины до последнего осторожного удара резца. Картина, таким образом, показывает не произведения, а поэзию творческого труда.

Бывают такие книги, такие произведения искусства, которые остаются жить в наших сердцах не только по своим художественным достоинствам, но как человеческие документы, как памятники эпохи. Таковы, например, книги «Как закалялась сталь» или «Педагогическая поэма», такой силой жизни обладают многие картины передвижников, исторические песни, веками сохраняющиеся в памяти народа.

Ощущение человека далекого двадцать первого века, наяву увидевшего наши трудные, героические, небывалые будни, переживает зритель, когда на

экране появляются китайские фильмы «Перевозка земли по воздуху» и «Мост через Янцзы». По сути дела это не научно-популярные фильмы, а кинодокументы, но то, что видишь в них, настолько волнует, что бесхитростная летопись наших дней превращается в величественную поэму о рождении века коммунизма.

Титаническое строительство, которым сейчас охвачен весь Китай, сталкивается с труднейшей проблемой земляных работ. В огромной стране, по площади и населению равной целой части света, еще мало машин и механизмов, «машинных рабов», как называл их Ленин, которые могли бы освободить людей от тяжелого физического труда. Но строить нужно сегодня, сейчас, немедленно. И вот весь народ—крестьяне и рабочие, министры и военачальники—с кирками и лопатами выходит на всенародную стройку.

Землю приходится носить в мешках или корзинах. Это тяжкий и непроизводительный труд, но людям некогда, им не хочется ждать того дня, когда придут на строительство бульдозеры и экскаваторы. Ведь так жадно хочется ускорить работу, подогнать время, чтобы приблизить желанное Завтра! И вот пытливый ум людей, только вчера впервые расправивших плечи после многих веков угнетения и сейчас заново открывающих мир, создает из подручных материалов—дерева, веревок, проволоки—машины, облегчающие труд и —главное!—позволяющие ускорить великое строительство. Пусть перед современными могучими шагающими экскаваторами и тысячесильными бульдозерами они выглядят наивно! Дело здесь в другом: в них выражена воля народа построить новую жизнь, построить собственными руками, в них отблеск тех зорь, что сияют впереди,—эпохи коммунизма, когда весь труд станет творческим и каждый работник творцом.

Когда смотришь на лица этих простых крестьян, иногда даже совсем неграмотных, невольно вспоминается великое время—первые годы нашей революции, которые так памятны людям моего поколения. В этих фильмах и наше прошлое и настоящее стран, строящих социализм. И с замиранием сердца думаешь: когда-нибудь люди третьего тысячелетия по этим фильмам будут восстанавливать живые черты нашего необыкновенного времени...

Советский фильм «За жизнь обреченных» построен совсем по другим канонам, обращается к иным эмоциям зрителей. Над ним довлеют традиции игровой кинематографии, но его глубокий и действенный гуманизм невольно захватывает зрительный зал, когда в зримых, конкретных образах на экране оживают великие идеи, одухотворяющие нашу медицинскую науку.

Фильм отчетливо распадается на две части.

«ЗА ЖИЗНЬ ОБРЕЧЕННЫХ»

В первой, чисто игровой, показаны судьбы людей, пораженных жестоким недугом—сердечной недостаточностью. Режиссер очень смело соединяет вместе и выдуманных героев и живых врачей, творцов сердечной хирургии. Операции на сердце очень давно и очень много обсуждаются в нашей печати, и трудно найти человека, которого не волновала эта проблема—ведь здесь речь идет не об отвлеченной научной теории или интересном опыте, но о судьбах людей, о человеческой жизни. И из эмоций уже заранее подготовленных зрителей вырастает пафос этого фильма.

Вторая часть, показанная методом очень хорошо сделанных мультипликаций, раскрывает перед зрителями сущность проблемы, помогает понять происходящее на экране. Лишенные эмоциональной силы, эти мультипликации тем не менее очень нужны—и недаром с такой внимательной жадностью следят за ними зрители.

Можно спорить с режиссером о главном положении, на котором построен фильм: не показывать, из соображений гуманности, самих операций. Можно говорить о том, что части игровая, документальная и научная еще не до конца слились в единое целое. Но тем не менее путь, избранный режиссером Д. Яшиным, нельзя не признать очень перспективным и интересным.

Французский режиссер Жан Пенлеве, представлявший зрителям картину «Отрыв от реальности», смонтированную из рисунков художников, счел необходимым сказать:

— Это не картина о живописи, как, может быть, многие подумают. Это—научный фильм, трактую-

ний о некоторых заболеваниях людей на основе анализа их творчества.

Но пример был слишком скромен. Быть может, это также и медицинский фильм, но он значительно шире одной темы.

Речь идет о серии картин и рисунков художников, заболевших шизофренией и часто выздоровевших. Временная последовательность их рисунков и есть история их болезни.

Довольно посредственный художник-анималист любил рисовать кошек. И вот зритель видит целую серию рисунков до болезни, в ее начале и в последовательном развитии. Постепенно художник утрачивал связь с реальностью—он все еще рисовал кошек или, по крайней мере, старался их изобразить. Но распад его личности во время болезни выражался в распаде формы его рисунков, в распаде целостного образа, который он не мог охватить. Особенно странны глаза кошек—все менее и менее реальные. И наконец, в последнем рисунке, где кошка превратилась в декоративный узор, глаза ее стали двумя звездами.

Другой заболевший художник, переживая распад своей личности, все время стремился найти, собрать воедино свое я. Он рисовал самого себя, мы вместе с ним постепенно переживаем потерю цвета, формы, реальности... Особенно жестоко раскрывает его внутренний мир картина, где художник, стоя перед зеркалом, мучительно в него всматривается, а в стекле никакого изображения нет...

Еще одна серия, нарисованная, к слову сказать, очень талантливо, раскрывает внутренний мир художника, погружающегося постепенно в мир бреда. Пейзажи его становятся все более мрачными; это суровая, сумрачная страна, всегда одна и та же, где тусклый свет накладывает отпечаток мертвенности на предметы, где дымят странные вулканы, где все пропорции искривлены и живое постепенно становится неживым. В этих жутких образах словно возникает больная человеческая душа, тонущая в надуманных, оторванных от действительности эмоциях.

Совсем другим, живым и радостным, предстает перед нами мир в чешской картине «Рождение детских рисунков». Это поэтический рассказ о формировании личности ребенка под влиянием остроумного и талантливого педагога, развивающего в детях, ничего им не навязывая, умение видеть, художественный вкус, координацию видимых образов с движением руки. Вот малыш, которому впервые в жизни дали бумагу и карандаш. Он зажимает карандаш в кулаке и изображает на бумаге какую-то бурю спиральных линий. Он ликует, он охвачен пафосом первоначального накопления.

— Что ты рисуешь?—спрашивает учительница.

— Я рисую... я рисую паровоз!—восклицает пятилетний художник.

И в его хаотических «рисунках» действительно есть что-то от ощущения движения, которое для ребенка олицетворено в образе паровоза.

И вот учительница ведет детей на экскурсию, они осматривают настоящий паровоз, потом в классе появляется его упрощенная модель. Все рассаживаются, получают карандаши.

— Теперь, дети, все будем рисовать паровоз.

Учительница не вмешивается в творческий процесс, она лишь очень тактично дает советы: как лучше держать карандаш, как работать с красками, напоминает о какой-нибудь забытой детали.

Так перед зрителями буквально на глазах рождается и развивается творческое воображение маленького человека, овладевающего миром. Не все рисуют одинаково—ведь есть разные степени и разные формы реализма. Не обошлось и без «сюрреализма». Один мальчик на том же рисунке изображает и внутренность паровоза. А маленькая девочка по-своему понимает тему: когда к ней подходит учительница, она показывает нарисованный букет цветов...

— Это не художественный и не популярный фильм,—сказал тот же Жан Пенлеве, представляя зрителям картину «Гидродинамические трубы в Шатильоне»,—это специальная исследовательская работа. Но мы не могли не показать ее вам, так как это очень красиво!

Что-то странное появляется на экране. Мы как бы заглядываем внутрь гидродинамической трубы, в которой установлена модель крыла самолета. Быстрее, быстрее и быстрее мчится поток, отдельные струи которого каким-то образом окрашены в разные цвета. Крыло изменяет свой угол атаки, поворачивается, и мы видим обтекающие его разноцветные струи: они изгибаются, образуют вихри, циклоны, водовороты. Это целая симфония цвета и движения, подчиненная особому сложному ритму.

Последним на фестивале был показан голландский фильм «Стекло».

Простой замысел показать людей труда, создающих изделия из стекла, воплощен автором в живых поэтических образах с огромной эмоциональной силой. Фильм не имеет текста, но его отсутствия не замечаешь, так как подлинная поэзия никогда не нуждается в комментариях. Даже в единственной надписи-аннотации, данной на многих языках, есть своя романтика: обращение к людям всего мира.

Мы видим прекрасные изделия из стекла и людей, которые их изготовляют, показанных в процессе творческого труда,—и только. Но прекрасен тот ритм, которому подчинены все движения рабочего-

стеклодува, похожие на танец. Мы видим лица рабочих, охваченные радостью созидания, их нервные руки, похожие на руки музыканта, которые поднимают, покачивают и вращают простую трубку тысячелетней давности. Они дуют в эти трубки короткими рывками, и в музыке фильма постепенно начинают появляться какие-то необычные звуки музыкальных инструментов, подчиненные общему ритму движений. И вот из движений рук рабочих, из движений их губ рождается мелодия, вливающаяся в ритм всей картины. И все становится музыкой—движения людей, их лица, их руки, цвет и свет, заполняющие картину. Это апофеоз поэзии киноискусства.

«...За поэтический показ труда, за высокое мастерство и изящество формы» —было сказано в решении о присуждении диплома этой картине, признанной лучшей из всех иностранных фильмов, показанных на фестивале. И это, пожалуй, самое полное и лаконичное определение.

Так как это не отчет и не обзор, а только попытка определить один из путей будущего развития кино, я не называл имен создателей всех этих картин, да и не говорил о многих других фильмах, может быть, и не худших, но не нужных для иллюстрации моих мыслей и положений.

Но кто же эти люди?

Трудно отдать здесь кому-либо предпочтение. Поэтичность—я намеренно употребляю это общее определение, не анализируя его отдельных элементов,—поэтичность того или иного фильма часто зависит от талантливого замысла, от прелести самого явления природы, раскрываемого художником, от мастерства оператора, от музыки, текста, игры света и цвета и даже, как это ни странно, и от зрителя: в этом искусстве зритель сопереживает эмоции, которые хотят передать творцы фильма, совместно с другими людьми, а на фестивале—и вместе с художниками, многие из которых находятся в зале...

Конечно, первоклассным художником нашего времени является Берт Хаанстра, создатель фильма «Стекло». Но кто автор фильма «Война»? Сам Гротгер, нарисовавший картину? Ее режиссер и автор текста? Или снявший ее с виртуозным мастерством оператор Казимеж Муха? Талантлив режиссер Ральф Кин, поставивший фильм «Между приливами», но мы не должны забывать также и об операторе и «актерах». Интересна работа режиссера Сиднея Леттера в «Сумеречном лесу», но значительная доля прелести фильма привносится в него зрителями, так как порождается нашими ассоциациями с великим веком освобождения мира, о чем, вероятно, не думали авторы фильма. Совсем без упоминания авторов шли картины «Три электрические линии тянутся в Милан» и «Гидродинамическая труба в Шатильоне», относящиеся к числу наиболее интересных. А как определить долю авторства детей в картине «Очарование детских рисунков»?

«ОЧАРОВАНИЕ ДЕТСКИХ РИСУНКОВ»

Мы живем в такое время, когда только коллективу под силу создание большого произведения искусства кино.

Каждый из участников этого сложного творческого труда вкладывает в него свою долю, нисколько не теряя своей индивидуальности, но только в гармоническом единстве всех художников разных специальностей и рангов может родиться то, что взволнует эмоции не одного знатока или группы любителей, но миллионов людей.

Флаги разных цветов развевались над зданием, где происходил конгресс, и разными цветами вспыхивал экран в зрительном зале, но все это были цвета нашего времени, когда в содружестве многих народов рождается новое искусство. Один за другим поднимались на трибуну делегаты и взволнованно говорили о своей работе, спорили, пытаясь найти новые пути. А затем они спускались в зал,

чтобы смеяться и восхищаться вместе со всеми зрителями. По-разному мыслят делегаты многих стран, съехавшиеся в Москву, говорят на разных языках, но все они думают об одном и том же: о дружбе, об обмене фильмами, о совместной работе в разных концах земли.

Новое искусство—в спорах, борьбе, соревновании и большом творческом труде—рождается на наших глазах. Сокровища человеческого гения и труда многих веков, доставшиеся в наследство людям мира, принадлежат всем народам. Но наш флаг—красный. И как кровь, текущая в наших жилах, нам ближе всего, так всего дороже нам флаг нашей Родины. Поэтому хочется работать и верить в то, что наш вклад в великое дело создания нового искусства будет самым большим и самым весомым.

# Обсуждение творческих проблем мультипликационного кино

В ближайшее время работники мультипликационного кино соберутся на свою Всесоюзную творческую конференцию, в ходе которой будут обсуждены насущные проблемы развития производства рисованных и кукольных фильмов.

Накануне этой конференции редакция журнала «Искусство кино» совместно с Оргкомитетом Союза работников кинематографии СССР организовала беседу творческих работников мультипликационного кино «за круглым столом». Режиссеры, художники, писатели, кинокритики и композиторы, участвовавшие в этой встрече, говорили о творческих успехах и неудачах наших мультипликаторов, о перспективах роста и неиспользованных возможностях этой интересной и важной области кинематографии. Материалы беседы «за круглым столом» печатаются в февральском номере нашего журнала.

На вкладных листах мы публикуем кадры из ряда советских рисованных и кукольных фильмов, выпущенных в последнее время или находящихся в производстве:

«Мальчик из Неаполя». Сценарий А. Галича; режиссер И. Аксенчук; художники-постановщики В. Никитин, И. Николаев.

«Привет друзьям». Авторы сценария и режиссеры Д. Бабиченко, Б. Дежкин, М. Пащенко; художники-постановщики Д. Бабиченко, Б. Дежкин, П. Репкин.

«Миллион в мешке». Сценарий В. Сутеева; режиссер Д. Бабиченко; художники-постановщики В. Бордзиловский, П. Репкин.

«Исполнение желаний». Сценарий Т. Габбе; режиссеры В. и З. Брумберг; художники-постановщики Л. Азарх, Л. Мильчин, Г. Брашишките.

«Краса ненаглядная». Сценарий Е. Сперанского, В. Дегтярева; режиссер В. Дегтярев; художники-постановщики В. Курчевский, В. Данилевич.

«Чудесница». Сценарий Л. Позднеева; режиссер А. Иванов; художники-постановщики В. Лалаянц, Л. Позднеев; эскизы декораций М. Скобелева, Г. Аркадьева.

«Заколдованный мальчик». Сценарий М. Вольпина; режиссеры В. Полковников, А. Снежко-Блоцкая; художники-постановщики Л. Мильчин, Г. Брашишките.

«Девочка в джунглях». Сценарий М. Вольпина; режиссер М. Цехановский; художник-постановщик В. Бордзиловский.

«Золотые колосья». Сценарий Ж. Витензон; режиссеры О. Ходатаева, Л. Аристов; художник-постановщик А. Трусов.

«Свадьба соек». Сценарий С. Долидзе; режиссер А. Хинтибидзе; художник-постановщик Б. Стариковский.

«Приключения Самоделкина». Сценарий Н. Бенашвили; режиссер В. Бахтадзе; художник-постановщик Э. Бердзенишвили.

«Петя и волк». Сценарий И. Медведевой; режиссер А. Каранович; художники-постановщики А. Курицын, Г. Козлов.

«Снежная королева». Сценарий Г. Гребнера, Н. Эрдмана, Л. Атаманова; режиссер Л. Атаманов; художники-постановщики А. Винокуров, И. Шварцман.

«Первая скрипка». Сценарий Д. Ринкуле; режиссер Д. Бабиченко; художники-постановщики П. Репкин, В. Соболев.

«Петя и Красная шапочка». Сценарий В. Сутеева; режиссеры Е. Райковский, Б. Степанцев; художник-постановщик А. Савченко.

«Спортландия». Сценарий Ю. Киршона; режиссер А. Иванов; художники-постановщики В. Лалаянц, Л. Позднеев.

«Приключения Буратино». Сценарий Н. Эрдмана, Л. Толстой; режиссеры Д. Бабиченко, И. Иванов-Вано; художники-постановщики П. Мелик-Саркисян, Г. Козлов, П. Репкин.

«Тайна далекого острова». Сценарий В. Данилова, Н. Эрдмана; режиссеры В. и З. Брумберг; художники-постановщики Л. Азарх, Г. Брашишките.

«Сказ о Чапаеве». Сценарий Е. Рысса; режиссер М. Цехановский; художники-постановщики В. Бордзиловский, А. Беляков, К. Карпов.

«В некотором царстве». Сценарий Н. Эрдмана; режиссер И. Иванов-Вано; художник-постановщик П. Мелик-Саркисян.

«Мы за солнышком идем». Сценарий Р. Нагорной; режиссер В. Дегтярев; художник-постановщик В. Данилевич.

«Храбрый олененок». Сценарий Ж. Витензон, режиссеры О. Ходатаева, Л. Аристов; художник-постановщик А. Трусов.

«Кошкин дом». Сценарий С. Маршака, Н. Эрдмана; режиссер Л. Амальрик; художники-постановщики Н. Привалова, Т. Сазонова.

«Старик и журавль». Сценарий В. Финка, Р. Качанова; режиссеры А. Каранович, Р. Качанов; художник-постановщик В. Соболев.

Картины «Свадьба соек» и «Приключения Самоделкина» созданы на студии «Грузия-фильм» (Тбилиси), а все остальные — на московской студии «Союзмультфильм».

«ЗАКОЛДОВАННЫЙ МАЛЬЧИК»

«ДЕВОЧКА В ДЖУНГЛЯХ»

«ЗОЛОТЫЕ КОЛОСЬЯ»

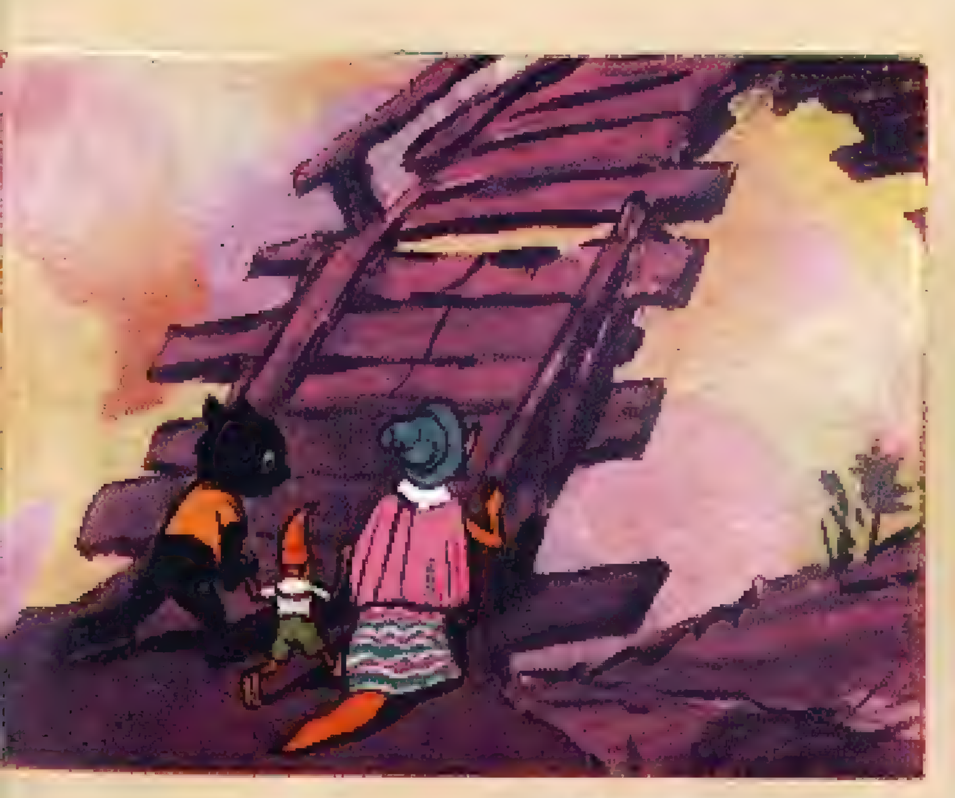
«СВАДЬБА СОЕК»

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ САМОДЕЛКИНА»

«ПЕТЯ И ВОЛК»

«СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА»

«ПЕТЯ И КРАСНАЯ ШАПОЧКА»

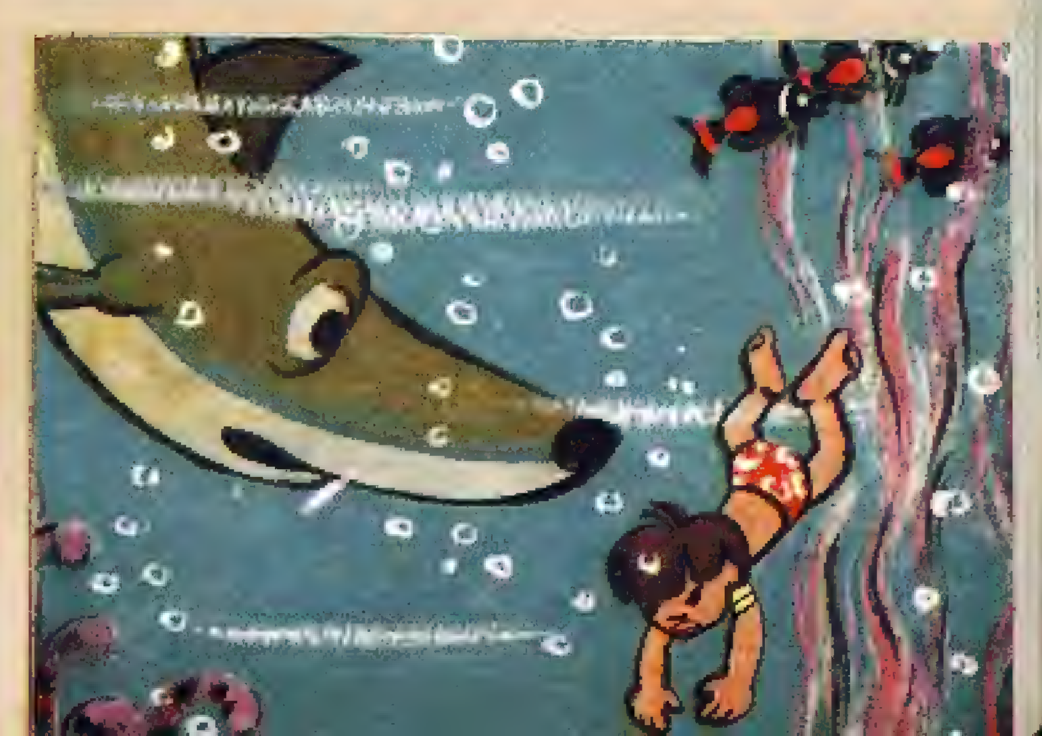


«ПРИКЛЮЧЕНИЯ БУРАТИНО»

«ПЕРВАЯ СКРИПКА»

«СПОРТЛАНДИЯ»

«ТАЙНА ДАЛЕКОГО ОСТРОВА»



«МАЛЬЧИК ИЗ НЕАПОЛЯ»

«ПРИВЕТ ДРУЗЬЯМ»

«МИЛЛИОН В МЕШКЕ»

«ИСПОЛНЕНИЕ ЖЕЛАНИЙ»

«КРАСА НЕНАГЛЯДНАЯ»

«ЧУДЕСНИЦА»

«СКАЗ О ЧАПАЕВЕ»

«МЫ ЗА СОЛНЫШКОМ ИДЕМ»

«КОШКИН ДОМ»

«В НЕКОТОРОМ ЦАРСТВЕ»

«ХРАБРЫЙ ОЛЕНЕНОК»

«СТАРИК И ЖУРАВЛЬ»

В. Капитановский, В. Шрейберг

Сценарий

# Я был спутником Солнца

*На Московской студии научно-популярных фильмов идут съемки полнометражного научно-фантастического игрового фильма о покорении космического пространства.*

*Над фильмом работают режиссер В. Моргенштерн, операторы О. Самуцевич, Ю. Ляховский, композитор А. Муравлев.*

*Фильм консультирует группа ученых.*

*Ниже мы публикуем литературный сценарий, кадры из фильма и эскизы художника Л. Чибисова.*

На пустынном, грохочущем берегу, укрывшись от морской соленой пыли в расщелине скалы, лежал человек. Глаза его были закрыты, он улыбался. Он только что выбрался из воды, тело и волосы его были покрыты каплями.

Некоторое время он жадно вдыхал в себя горьковатый, пряный запах водорослей, сплошным валом лежащих у самой воды. Потом он открыл глаза, вынул из-под камня блокнот и карандаш и стал писать, стряхивая песок и капли с бумаги. Он писал, и нам слышался его голос, хотя губы его были плотно сжаты.

— Друг мой, мне кажется, что это письмо будет для тебя полезно. В моей жизни произошли события, которые, возможно, пригодятся тебе, как писателю.

Он глубоко задумался, глядя в море.

Там быстро бежали сероватые, блестящие волны, над их белыми гребешками играли чайки.

В этот ясный, солнечный день воздух над морем не скрывал очертаний нагроможденных на берегу залива гор, у подножья которых раскинулся город. Зеленые его улицы тонкими нитками спускались к берегу. В бухте и у белого мола стояли корабли. Город был далеким и тихим.

Человек проследил взглядом за узкой, светлой полоской, внезапно возникшей над горами и быстро поднявшейся к облакам. Он продолжал писать, мысленно повторяя:

— Только что очередная машина ушла на Луну. Значит, сейчас точно восемь часов... Точно восемь... Месяц тому назад я был спутником Солнца.

Человек уже не видел прибрежных скал, нагретых утренним солнцем, не слышал крика птиц и глухого шума волн, дробно рассыпающихся на камнях.

Он видел себя в то памятное для него утро, когда он, двенадцатилетний мальчик, вздрагивая от каждого шороха за дверью, внимательно прислушивался к чему-то.

— Это началось еще в детстве при странных, загадочных обстоятельствах. Мой отец часто уезжал... Я всегда с нетерпением ждал его писем.

Раздался звонок, и почтальон протянул мальчику долгожданный конверт.

— Однажды почтальон принес письмо, адресованное не мне, а матери. Я подумал, что в конверте есть несколько слов и для меня, но там была только короткая записка:

*«Маша! Кажется, я совершил непростительную оплошность: не закрыл ящик со старыми документами. Если Андрей узнал всю правду, я немедленно приеду.*

*С е р г е й.»*

Прочитав записку, Андрей торопливо стал втискивать непослушный листок обратно в конверт. Он положил его на стол и отошел прочь.

— Я ничего не понял из письма, но сразу догадался, что документы, о которых писал отец, наверное, спрятаны в комнате, куда меня никогда не пускали.

Мальчик прошел через комнаты пустой квартиры, затаив дыхание и часто оглядываясь. Остановился перед дверью в кабинет отца.

Он потянул на себя дверь, тихонько проскользнул за нее и оказался в просторной, почти пустой комнате. Он увидел письменный стол, стул, видеофон и портрет незнакомого человека на стене. Быстро прошел к столу.

— Ящик действительно не был закрыт. Там лежала большая металлическая коробка.

Мальчик увидел на ее крышке надпись и прочел ее вслух:

— «К и н о д о к у м е н т ы об И г о р е М и х а й л о в и ч е Л и н н и к е»... Я открыл коробку. Первое, что бросилось мне в глаза, был портрет, увеличенная копия которого висела тут же в кабинете отца. Я долго и внимательно смотрел на фотографию, мучительно стараясь вспомнить: я уже где-то видел этого человека. Кроме фотографии и каких-то бумаг в ящике лежали катушки с лентами для видеофона.

Андрей очень осторожно поднял коробку и понес ее к видеофону. Он благополучно пересек комнату и, подойдя к высокому аппарату, с усилием стал поднимать тяжелый металлический ящик. В тот момент, когда дно коробки уже коснулось стола, руки его

неожиданно соскользнули с гладких полированных стенок. Испугавшись, он сделал неловкое движение, и ящик, опрокинувшись, упал на пол. Мальчик торопливо стал собирать небольшие коробочки, в беспорядке складывая их на прежнее место. Но теперь они не влезали в ящик. Андрей растерянно вертел в руках оставшиеся катушки для видеофона, безуспешно пытаясь втиснуть их в железную коробку. Внезапно им овладела какая-то отчаянная решимость. Лицо его стало упрямым, он откинул крышку аппарата, вставил одну из катушек в механизм видеофона.

И в тот же момент на передней стенке аппарата засветился большой экран.

— Неожиданно я услыхал голос моего отца...

С экрана видеофона звучал голос:

— Где ты? Почему молчишь, как работает связь?

Услыхав этот голос, Андрей невольно обернулся к двери, но, поняв, что голос отца звучит в аппарате, сразу успокоился. Он покрутил один из лимбов аппарата, и на экране возникло изображение человека, портрет которого висел в кабинете. Он был одет в специальный костюм, похожий на тот, что надевают летчики реактивных самолетов. Линник летел в ракете.

— К своему удивлению, я увидел на экране опять того же человека. Должно быть, это и был Линник.

Мальчик видел изображение на экране не цветным, а черно-белым. С экрана летели звуки электроразрядов, радиопозывных.

Линник находился перед локатором, экран которого мерцал слабым светом. Он говорил в микрофон:

— Ничего нет.

И голос отца Андрея отвечал:

— Смотри внимательно. Они могут появиться в правом верхнем углу.

Линник очень быстро манипулировал ручками локатора. Почти с отчаянием он произнес:

— Ничего нет. Вижу какое-то мерцание, как в прошлый раз. Может быть, это они и есть?

Мальчик напряженно всматривался в экран видеофона. С каким-то смешанным чувством любопытства и волнения он вслушивался в голос Линника. Этот голос будил в нем далекие, смутные воспоминания...

— Ничего нет. Боюсь, что мы потеряли их навсегда,— продолжал Линник.

Он еще и еще раз пробовал навести локатор. Его голос был растерянным:

— Неужели наши лаборатории упали на Солнце?

Внезапно экран локатора вспыхнул и с каждым мгновением стал разгораться все ярче. Линник крикнул:

— Слева!.. Слева... Но это явно не то.

На Андрея с видеофона смотрело полное тревоги лицо Линника.

— Что это?— спрашивал он.

И в тот же момент Андрей увидел, как в кабине ракеты, в которой находился Линник, стала тревожно пульсировать сигнальная неоновая лампа. Руки Линника нервно бегали по лимбам радиоустановки. Слышался его срывающийся голос:

— Земля... Земля... Нарушается связь... Несущая волна... Зафиксируйте границу...

Все ярче и ярче разгорался экран локатора перед Линником. Сигнальная лампа вспыхивала и гасла. Линник метался. Лицо его озарялось вспышками. И вдруг наступила темнота. Андрей стал быстро вращать ручки управления видеофона. Но экран оставался черным, и слышался только тревожный голос Линника:

— Пропадает связь. Вы меня слышите? Что это, Сергей?

В этот миг экран видеофона померк совершенно, и мальчик понял, что лента в катушке кончилась. Он сидел некоторое время неподвижно.

— Что они искали в космосе? Какие лаборатории?

Андрей взял другую катушку и поставил ее в аппарат.

— Отец мой был конструктором космических кораблей. Он много рассказывал о работе и своих товарищах, но никогда—о Линнике.

Андрей включил аппарат, и через несколько секунд опять увидел Линника. Линник обращался к невидимым слушателям.

Он говорил в большом конференц-зале какого-то научного учреждения. За его спиной висела огромная, во всю стену, карта космических пространств.

Его голос звучал резко, покрывая отдельные протестующие восклицания и шум большой возбужденной аудитории:

— На этот раз я приготовил доказательства, способные убедить даже слепцов. Вот они.

Линник сдернул полупрозрачную накидку с приборов на столе.

Он взял в руки переносный пульт дистанционного управления, соединенный с приборами гибким кабелем. Он поднял руку и стоял так до тех пор, пока не стих шум. Потом повернул рычажок. Серебристые полусферы прибора, стоящего посредине стола, начали медленно сходиться. В наступившей тишине отчетливо послышалось шипение разряда, и между блестящими чашами ослепительно вспыхнул огненный шар. В его сердцевине замерцали сиреневые искорки. Шар тихо вращался.

Л и н н и к. Это плазма. Но в отличие от скопления осколков ядер и электронов, сжатого магнитным полем в тонкий шнур, как это впервые удалось сделать еще по идее Тамма и Сахарова, я получил ее в виде шара самого устойчивого образования. Скрытая в нем энергия никак не проявляет своих коварных свойств. Вспомните шаровую молнию... И если плазменная зона встанет на пути радиоволн...

Линник включил радиоприемник, и в зале послышался непрерывный мелодический тон.

Неожиданно шар взмыл над приборами и поплыл в воздухе к антенне приемника, стоящего на столе. Когда он приблизился к антенне, музыкальный звук в репродукторе оборвался.

Зал шумел.

Покрывая возмущенные, протестущие возгласы, Линник продолжал:

— Я утверждаю, что плазменные зоны занимают огромные пространства в космосе.

Шум протестующих голосов нарастал.

Теперь уже Линник не говорил, а кричал:

— Только ионизированный луч, который может возникнуть в космосе при редчайших обстоятельствах, способен нарушить равновесие этих устойчивых, опасных образований.

И он повернул рычажок какого-то аппарата.

Из прибора вырвался зеленоватый лучик. Линник направил его на плывущий в воздухе огненный шар. И когда луч соприкоснулся с ним, послышался громкий удар, шар загорелся еще ярче и исчез.

Зал притих.

В наступившей тишине Линник спокойно продолжал:

— Я утверждаю, что добрая половина всех помех радиоизлучениям космоса зависит от огромных зон плазмы, рожденных Солнцем. Я утверждаю, что вся электроника наших кораблей, попавших в эти зоны, откажет. Кто знает, может быть, и обшивка потеряет в этих зонах свои защитные свойства? А для космического корабля это катастрофа. Для выяснения конкретных проявлений деятельности Солнца, порождающих эти опасные зоны, нужно изучать их в непосредственной близости от Солнца.

Андрей сосредоточенно смотрел на экран. Линник убежденно говорил:

— Поэтому я продолжаю настаивать, что создание искусственных спутников, но уже не Земли и Луны, а Солнца сейчас не менее, если не более важно, чем постройка мощных космических кораблей.

Любопытство мальчика разгоралось все больше и больше. Он видел старые кадры кинохроники, снятые операторами много лет назад. Не понимая смысла всех произносимых слов, мальчик внимательно оглядывал все, что было в зале, где находился Линник. На большом постаменте в углу зала он увидел макет спутника Солнца в натуральную величину, стоящего в том же положении, в каком его могли бы увидеть люди, находящиеся в космосе.

Он увидел транспарант со спиральной траекторией спутника Солнца.

Но вот Линник кончил свое сообщение. Люди стали выходить из зала. Перед Андреем возник другой зал. Он увидел группу космических летчиков. Они на ходу делились впечатлениями от выступления Линника.

П е р в ы й. Линник всегда удивительно осторожен.

В т о р о й. Такую осторожность можно было бы назвать и по-другому.

Т р е т и й. Не знаю, как в теории, но я уже пять лет летаю на лунной трассе — и никаких зон.

Мальчик увидел спорящих ученых.

П е р в ы й. Что за мифические зоны? Кто их наблюдал? Кто регистрировал?

В т о р о й. Теоретически это вполне возможно.

Т р е т и й. Это не аргумент. Теоретически вообще нет ничего невозможного.

Особенно горячо спорили два человека — Линник и тот, которого впоследствии мы будем называть отцом мальчика.

Л и н н и к. Пусть даже ваш корабль никогда не встретится с такой зоной. Меня они интересуют прежде всего с физической точки зрения.

О т е ц. Нам сейчас не понять друг друга... Нет, Игорь, твои гипотетические зоны вряд ли остановят нашу работу.

Л и н н и к. Боюсь, что могут остановить.

Андрей решительно выключил видеофон. Лицо его было хмурым.

— Меня охватило неприязненное чувство к этому человеку. Я любил отца и гордился его работой.

Мальчик поставил на аппарат третью катушку, взятую наугад, и включил видеофон. На засветившемся экране появилось изображение каких-то странных геометриче-

ских форм. Но вот сквозь туманную дымку стали видны очертания огромной ракеты и подсобных сооружений, раздавались сигналы отдельных команд, работало много людей. Все это было видно неясно, смутно.

Неожиданно стал слышен нарастающий вой сирены. От ракеты отделилась монтажная башня, и серебристое тело ракеты медленно повернулось. От нее быстро удалялся бронированный электромобиль. Застучал метроном, сирена смолкла. На общем плане площадки, где стояла ракета, готовая к взлету, виднелись четыре мачты с телевизионными камерами.

Андрей увидел Линника в бункере. Перед Линником полукругом расположились четыре экрана телевизоров. В них была видна ракета со всех сторон.

Метроном продолжал отсчитывать секунды до взлета.

В утреннем тумане высилась готовая к старту ракета. В блиндажах в напряженном ожидании застыли люди.

Линник нажал какую-то кнопку, и в то же мгновение раздался грохот.

Мальчик увидел, как из сопла ракеты вырвалось яркое пламя. В следующий миг оно превратилось в клубы желто-серого дыма и пыли, которые, поднявшись кверху, постепенно закрыли всю ракету и стартовую площадку. Грохот постепенно перешел в шум, подобный усиленному звуку реактивного самолета.

Над облаком дыма и пыли медленно показался блестящий, острый нос ракеты. Вначале как бы нехотя, затем все быстрее и быстрее она устремилась вверх. И вот ракета исчезла. В чистом небе был виден только белый столб пологой дуги, уходящей ввысь.

Голубоватым сиянием мерцал экран видеофона. Мальчик сидел возле него в напряженном внимании.

— Значит, Линнику все-таки разрешили запустить спутник Солнца...

На экране видеофона появился отец Андрея. Он крепко обнял и поцеловал взволнованного Линника.

— Я снова увидел отца. И то, что он сделал, крайне удивило меня. Я был окончательно сбит с толку. Кто же этот человек — Линник?

Беззвучно вращалась кассета с телемагнитной лентой. Андрей смотрел на экран, стараясь не пропустить ни одного слова, ни одного лица. Он забыл о том, где он находился, забыл о письме отца, о том, что смотрел кинодокументы, запретные для него. Он не видел и не слышал ничего, кроме того, что было перед ним на экране. Он не оглянулся и тогда, когда дверь кабинета открылась и в комнату вошел его отец.

Вошедший человек окинул быстрым взглядом стол, на котором стояла раскрытая металлическая коробка с надписью: «Кинодокументы об Игоре Михайловиче Линнике». Перевел настороженный взгляд на светящийся экран видеофона. И только после этого посмотрел на мальчика.

— Помню, я был так увлечен всем этим, что не заметил, как вошел отец. Он стоял тихо и внимательно наблюдал за мной.

Точно почувствовав взгляд отца, Андрей быстро оглянулся и вскочил, погасив экран. Он растерянно стоял перед отцом. Лицо его было залито краской стыда.

— Отец!..—Я сразу опомнился. Мне стало мучительно стыдно.

Отец подошел к видеофону и, сняв катушку с лентой, спросил мальчика:

— Больше ты ничего не видел?

Мальчик испуганно затряс головой.

Внимательно осмотрев оставшиеся в металлической коробке катушки, отец с явным облегчением закрыл ее, спрятал глубоко в ящик и запер его на ключ.

... И В ТО ЖЕ МГНОВЕНИЕ РАЗДАЛСЯ ГРОХОТ

— Мы одновременно посмотрели на портрет Линника и встретились глазами. Молчать было выше моих сил. Ведь ничего запретного в том, что я видел, не было. Но записка отца, которую я случайно прочел, стояла перед моими глазами. Какую правду скрывали от меня?

Отец усадил мальчика против себя и начал рассказывать, как бы стараясь отвлечь сына от жгучего желания проникнуть в тайну, которую ему не следовало знать.

— Игорь Михайлович Линник был большой ученый. Я расскажу тебе о нем.

Отец встал, прошел к карте звездного неба, где были изображены орбиты множества искусственных спутников, вращающихся вокруг Земли.

— В 1957 году в небе Земли появился первый советский искусственный спутник,— сказал он.

На звездной карте обозначилась орбита первого спутника. Слышался голос отца:

— Это, пожалуй, был самый трудный шаг. Ведь человечество впервые за свою историю сумело порвать цепи земного притяжения.

На звездной карте появились орбиты второго, третьего, четвертого спутников.

— Вслед за первыми спутниками появилось множество других. Тогда люди получили очень ценные сведения о космическом пространстве вблизи Земли, о распространении в нем радиоволн.

На звездной карте ширилось освоенное пространство вокруг Земли.

Отец продолжал свой рассказ, и мальчик слушал его.

— Ты знаешь о полярных сияниях...

Мальчик слушал, и в его представлении возникали картины природных явлений, о которых он знал.

Появился полярный пейзаж. По небу загуляли сполохи северного сияния. За окном, покрытым снегом, радист пытался установить радиосвязь.

— Знаешь, наверное, и о магнитных бурях, что нарушают радиосвязь.

Воет ветер, и как бы подхваченное вьюгой изображение зимовки исчезает.

Отхлынувшая морская волна открывает вид на море, на старинный корабль. Волны несут его на рифы.

— В прошлом из-за магнитных бурь моряки не раз терпели бедствия...— продолжал отец.

Лихорадочно пляшет стрелка старинного компаса.

— ...потому что стрелка компаса уже не могла указывать им правильный путь.

Корабль несется на рифы. На лицах моряков застыл ужас.

Затаив дыхание, мальчик слушал отца.

— Обо всех электрических и магнитных явлениях ты, вероятно, слышал. Но вряд ли ты знаешь, что причиной всему этому наше Солнце.

И снова возникла карта звездного неба.

— Чтобы изучить условия, при которых рождаются такие явления, Игорь Михайлович запустил к Солнцу несколько автоматических спутников.

На карте быстро устремились от Земли к Солнцу трассы спутников.

— Он считал: эти спутники подтвердят его мысли о том, что нечто подобное происходящему на Земле под влиянием Солнца происходит и в межпланетном пространстве.

Отец Андрея задумчиво рассматривал маленькие отметки, обозначавшие искусственные спутники Солнца. Мальчик следил за пальцем отца, скользящим по карте, и украдкой взглядывал на его лицо. Он невольно почувствовал, что с этими маленькими точками на карте у отца были связаны какие-то тяжелые воспоминания.

Отец продолжал говорить, но казалось, что он просто думает вслух:

— Но мы вскоре потеряли эти спутники из виду... Ведь это необычайно далеко от Земли, больше 100 миллионов километров...

Отец проследил взглядом за пунктирной линией, бегущей к Солнцу.

— Однажды Игорь Михайлович сам отправился в космос, чтобы найти свои лаборатории, но это не удалось... Это стоило Игорю Михайловичу жизни... Вот и все...

Отец мальчика резко задернул на карте штору и неожиданно привлек к себе сына:

— Андрей, ты должен быть таким же, как Игорь Михайлович.

Сын с удивлением взглянул на отца и невольно перевел взгляд на портрет человека, с именем которого было связано столько тайн.

> — Последние слова отец произнес как-то странно. Я понял, что он не сказал мне чего-то самого главного. Мне казалось, что это главное связано со мной.

...К вечеру море совсем утихло. Солнце село. Его последний багровый краешек исчезал за горизонтом.

Андрей поежился от внезапно налетевшего откуда-то с моря холодного ветра и отложил блокнот. Он торопливо оделся, поджег охапку хвороста, лежавшего у черного от копоти камня, повесил над огнем котелок с водой. Костер разгорелся, и за камнями все сразу потемнело — и песчаная полоска берега и море.

Андрей устроился у огня, снова взял блокнот. Некоторое время он поворачивал горящие ветки, задумчиво глядя на огонь.

Потом он медленно разгладил ладонью белый листок и написал, тихо повторяя:

> — Прошли годы, и ощущение нераскрытой тайны постепенно померкло в моей памяти.

Андрей поднял голову, глядя в фиолетовую даль.

— Друг мой, давно ли ты мечтал быть космическим летчиком? А стал писателем... И мое призвание наконец определилось.

Перед мысленным взором человека возникла просторная, светлая, сверкающая стеклом и металлом лаборатория. Возле множества аппаратов и приборов работали ученые. Мимо них шел Андрей. Он то останавливался, присматриваясь к опытам, то двигался дальше. На нем и на всех работающих здесь были надеты защитные костюмы, подобные тем, которые употребляются в наши дни при работе с радиоактивными веществами.

— Лаборатория, в которой я работал, создала новый материал, способный защищать человека от космических излучений в любых известных нам условиях.

Андрей стоял возле стеклянного бокса «горячей лаборатории», следил за человеком, проводящим сложный эксперимент.

Всю работу за человека выполняли электронные руки — рычаги.

Под действием мощного источника радиации светился помещенный в боксе экран. Автоматические руки поместили между источником радиации и экраном образец металла.

СРЕДИ ГОР ВИДНЕЛИСЬ ОЧЕРТАНИЯ НОВОГО МЕЖПЛАНЕТНОГО КОРАБЛЯ...

— Мы подвергали этот материал самым суровым испытаниям. И он с честью выходил из них.

На светящемся экране появилось четко очерченное затемнение, повторяющее своей формой контуры образца.

— Даже тяжелые компоненты космического излучения, несущие огромные запасы энергии, были бессильны перед нашим материалом.

Андрей не отрывал глаз от автоматических рук.

— В эти дни мы все ждали события величайшей важности.

На экране еще блестели глаза Андрея, а уже видны были горы, окруженные снеговыми вершинами, и среди них смутно виднелись очертания гигантского тела — нового межпланетного корабля.

— Наша наука должна была сделать еще один шаг в неведомое. Но этому кораблю так и не удалось вырваться в большой космос... В нашу работу вторглась неожиданность.

И снова стали видны глаза Андрея. Он склонялся вместе с другими учеными над лентой с записью какой-то кривой.

— Один из двух приборов, установленных в кабине разведывательной ракеты, которая была запущена в большой космос, прежде чем на его штурм должны были отправиться люди, показал необычное увеличение радиации.

Андрей поставил ленту с записью работы прибора в специальное устройство и увидел резкий всплеск кривой, показывающий нарастание опасного излучения.

— Это было очень странно. Ведь второй прибор никаких отклонений от нормы не зарегистрировал. Мы хотели думать, что это было случайное отклонение, возможное в работе сложной аппаратуры в длительном космическом полете.

Андрей напряженно следил за работой сотрудников лаборатории, сопоставляющих показания двух приборов.

В глубоком раздумье Андрей сидел в своем кабинете. Это была весьма своеобразная комната. Огромная стеклянная стена ее выходила на море. Другая стена представляла собой экран гигантского телевизора. Вдруг в комнате раздались позывные.

— Даже сейчас я помню малейшие подробности этого дня.

В кабинет вошли помощники Андрея. Он дал им знак рукой, привлекая внимание к переговорному аппарату. В комнате раздался незнакомый голос:

— Болезнь Рема, к сожалению, не вызывает сомнения.

Что-то изменилось в лице Андрея. Он опустил взгляд и быстро вышел из комнаты.

Он появился в другой комнате, небольшой, почти пустой.

Здесь прыгала через кольцо, бегала, балансируя на задних лапах, по шесту, не забывая при этом о конфетах и орехах, маленькая обезьянка.

— Рем был нашим космическим разведчиком. Это он летал в разведывательной ракете, где один из приборов показал всплеск радиации.

Обезьянка казалась совершенно здоровой. За ней молча и серьезно следили люди в белых халатах, вошедшие вслед за Андреем.

Обезьянка остановилась, узнав Андрея. Она тотчас же спрыгнула на пол, пробежала в угол и, схватив лежавший там маленький шлем, доверчиво прыгнула на плечо Андрея, ловко напялив шлем на свою голову.

— В первый момент мне показалось, что произошла ошибка. Рем был веселым и оживленным, как всегда... Я хотел взять его на руки, но он вдруг вырвался и забился в угол.

Рем сидел в углу, никого не подпуская к себе. Он дрожал. Потом он лег на пол.

— Да, у Рема были признаки серьезного заболевания. Врачи утверждали, что в последнем полете он заболел одной из форм лучевой болезни.

Андрей и врачи вышли из комнаты.

В помещении, где находился Рем, было тихо. Обезьянка спала. За стеклянной дверью молча сидели дежурный врач и Андрей.

— Друг мой, ты должен понять, каким это было тяжелым ударом для нас... Значит, наш материал был непригоден для защиты людей в длительном полете. Значит, полеты дальше Луны все еще невозможны...

Рем вздрагивал во сне, и Андрею казалось, что он жалобно стонет. Причудливые ночные тени пересекали комнату Рема.

ВРАЧИ УТВЕРЖДАЛИ, ЧТО В ПОСЛЕДНЕМ ПОЛЕТЕ РЕМ ЗАБОЛЕЛ ОДНОЙ ИЗ ФОРМ ЛУЧЕВОЙ БОЛЕЗНИ

Утром Андрей разбудил Рема. В комнату вошли врачи.

Маленькая обезьянка была безучастной ко всему. Теперь она позволяла делать с собой все, что надо было врачам.

— Проходили дни... Рем не выздоравливал. Я ни на минуту не отходил от него. Я видел, как жизнь обезьянки медленно угасала. Она уже не узнавала меня.

Рем больше не брал сладостей из рук Андрея. Часто он запрокидывал голову и закрывал глаза, затихая. По временам вздрагивал всем телом и прижимался испуганно к Андрею.

— Друг мой, это маленькое живое существо должно было открыть путь человечеству в большой космос, в глубину вселенной. Ведь Рем уже был там. Я это очень ясно представлял себе.

...Управляемая с Земли разведывательная ракета быстро уносила обезьянку в космическое пространство.

Поворачивались зеркала радиотелескопов. Ученые застыли у приборов.

— Ученые всего мира следили за полетом маленького разведчика космоса.

Третья ступень ракеты быстро уходила в космическое пространство.

— Уже десятки миллионов километров отделяли ракету от Земли.

Рем, плотно закрепленный ремнями в небольшом контейнере-кабинке, чувствовал себя отлично. Ракета двигалась в темно-фиолетовом небе навстречу ослепительному диску Солнца.

— Рем был там, куда еще никогда не проникал человек.

Сложнейшая аппаратура окружала Рема в его кабинке. Вокруг него зажигались и гасли разноцветные сигнальные лампы.

И такие же лампы загорались на Земле в аппаратах, за которыми внимательно следили ученые. На экранах локаторов пробегали возбуждения импульсов.

А Рем продолжал свой полет в глубину вселенной. Он летел в фиолетовой бездне к пылающему диску Солнца.

— Рем летел в пространстве, заполненном грозными излучениями Солнца.

На экране появился огромный огненный шар раскаленных газов. В пространстве, лишенном земной атмосферы, была отчетливо видна солнечная корона, окружавшая хромосферу с верхушками вздымавшихся над поверхностью Солнца протуберанцев.

— На его поверхности температура доходит до 6000 градусов. Там непрерывно бушуют огненные ураганы и смерчи. С огромной скоростью они закручиваются в вихри и поднимаются на сотни тысяч километров. Человеческому воображению не под силу представить себе величественную картину царства этой бушующей огненной стихии.

Заполняя весь экран, полыхает огненный ураган.

— Но все это лишь слабые отголоски тех поистине грандиозных процессов, которые совершаются в недрах Солнца, где температура доходит до 20 миллионов градусов.

Наш взор проникает в глубины этого огненного мира. Экран, переливаясь всеми оттенками красного цвета, постепенно светлеет, заполняясь голубоватым сиянием. Голубое пламя свивает и развивает огненные смерчи. На наших глазах рождается могучий огненный катаклизм. Он стремительно отбрасывает нас назад, и вместе со взрывом мы мчимся из голубого мира в огненно-красный.

— Там, где царит эта температура, в глубинах Солнца зарождается могучая ядерная энергия... В этом мире, полном неведомых опасностей, и летела ракета, уносившая Рема в глубины космоса. Его защищала лишь тонкая оболочка обшивки.

Сидя в своем контейнере, Рем по-прежнему чувствовал себя отлично.

— А ведь обшивка его ракеты подвергалась поистине смертоносной бомбардировке.

Пространство, в котором неслась ракета, пронизывалось космическими излучениями. Эти излучения, летящие со стороны Солнца и других небесных тел, доходили до земной атмосферы.

— Такой же бомбардировке ежесекундно подвергается и наша Земля, но она надежно защищена тысячекилометровой броней атмосферы.

Космическое излучение устремлялось вниз, достигая верхних границ атмосферы. Здесь оно превращалось в потоки тепла и света.

Космические лучи дробились в атмосфере. Внезапно толща атмосферы начала сжиматься. Уплотняясь, она одновременно с этим изменяла цвет. На наших глазах условное обозначение атмосферного слоя превратилось в реальный кусок металлической обшивки, лежащей перед Андреем.

— Ученые потратили десятки лет, чтобы создать материал, несколько сантиметров которого были бы способны противостоять космическим излучениям так же, как весь слой атмосферы... Уже несколько лет никто не сомневался в надежности нашего материала.

И снова Андрей в «горячей лаборатории». Снова он повторял эксперимент, который мы уже видели. И снова его глаза не отрывались от автоматических рук.

— Почему же заболел Рем?.. Десятая... двадцатая... не знаю уж какая по счету проверка. Все тот же результат.

На светящемся экране появилось четко очерченное затемнение, повторяющее контуры образца.

— Наш материал прекрасно задерживал все известные нам излучения... Почему же заболел Рем?

Больная, ослабевшая обезьянка лежала на руках врача. Но вот ее поместили в аппарат, чем-то напоминающий рентгеновскую установку. Аппарат включили. Врачи увидели на осветившемся экране микрокартину распада живой клетки, характерную для лучевой болезни.

— Теперь в том, что живые клетки этого существа были поражены именно губительными излучениями, у нас, к сожалению, не оставалось никаких сомнений.

И вот Андрей увидел запись в истории болезни Рема: «14 часов 23 минуты — смерть наступила от болезни, сходной с лучевой».

Андрей сидел в своем кабинете. Сюда один за другим входили и рассаживались ученые. Но это были не только сотрудники института. К Андрею пришли люди, которых мы еще не видели.

— В тот день меня разыскивало множество ученых.

Засветился экран гигантского телевизора (если вы помните, целиком заполнявшего одну из стен кабинета).

Первым с экрана стены к собравшимся обратился седой ученый:

— Расскажите об особенностях оболочки ракеты, в которой было помещено подопытное животное.

Андрей ответил:

— Оболочка обычная. Такими оболочками защищены все наши космические аппараты.

— Есть ли здесь летчики, летающие на лунной трассе?— спросил кто-то.

Андрей. В свое время я сам летал на этой трассе два года.

— Я работаю на этой трассе уже четыре года,— сказал один из летчиков, присутствующих в кабинете Андрея.

— Не испытываете ли вы последствий от излучения? Как ваше здоровье?— продолжал седой ученый.

Летчик с трудом сдержал улыбку:

— Здоровье...

И действительно, вид этого летчика, казалось, не мог вызвать такого вопроса.

— Может быть, гибель Рема все-таки произошла по другой причине? —спросил один из присутствующих.

— Не откажите в любезности набросать трассу ракеты,— обратился седой ученый к Андрею.

На демонстрационном экране появился чертеж: трасса начиналась от поверхности Земли и проходила, пересекая пространство между Луной и Солнцем, в глубине солнечной системы. Был слышен голос Андрея:

— Трасса имела вид эллиптической кривой. Ракета проходила вблизи Солнца, а затем пересекла орбиты Меркурия и Венеры.

— Я обращаюсь к службе Солнца. Сообщите уровень солнечной активности за время полета,— сказал седой ученый с экрана телевизора.

И тут же один из находящихся в кабинете ответил ему:

— Особых отклонений в деятельности Солнца не было.

На телевизионном экране сменилось изображение.

Уже другой ученый спрашивал:

— Служба регистрации космического излучения! Интенсивность космических лучей?

И тут же получил ответ от одного из присутствующих в кабинете:

— Наземные станции и искусственные спутники Земли показали нормальную интенсивность.

Андрей сказал:

— Я убежден, что наш материал может задерживать и более мощные излучения.

— Скажите, когда произошло увеличение радиации?— спросил один из находившихся в кабинете.

Андрей сказал:

— Странно, но это произошло, когда ракета уже удалялась от Солнца, ведь в это время облучение извне, естественно, ослабевало.

С экрана телевизора спросили:

— А не мог ли источник излучения находиться внутри самой ракеты?

В кабинете среди участников совещания возникло оживление. Кто-то быстро спросил:

— Двигатель?

Один из участников совещания, видимо, специалист по двигателям, прошел к демонстрационному экрану. На экране возникло изображение двигателя. Ученый доказывал надежность биологической защиты:

— Его биологическая защита рассчитана с большим запасом надежности. Она может оказаться недостаточной только в случае аварии. Но двигатель в полной исправности.

— Есть источники радиации в кабине? —спросил кто-то.

Ему ответили:

— Есть. Атомная батарея питания электросети и некоторые приборы, работающие на радиоактивных изотопах.

Андрей. Даже общая, суммарная доза их излучения совершенно безвредна. К тому же счетчики зарегистрировали всплеск излучения. Резкий всплеск!

В это время неожиданно раздался женский голос:

— Принимает участие Лунная станция.

И на экране телевизора из полос и мерцания появился лунный пейзаж

Возник голос:

— Друзья мои! К сожалению, я не могу сейчас видеться с вами. Я слышал ваш разговор и прошу вспомнить об одной забытой гипотезе, отвергнутой много лет назад.

Эти слова принадлежали отцу Андрея. Он стоял возле большого чечевицеобразного окна, за которым был виден лунный пейзаж. Он говорил:

— Вспомните Игоря Михайловича Линника, вспомните его гипотезу о блуждающих плазменных зонах.

Андрей и все присутствующие в его кабинете внимательно слушали этот голос.

— Попробуйте осмыслить каждый в своей области все случившееся с позиций этой гипотезы.

Андрей поднял лицо.

— Это был голос моего отца. Едва он назвал имя Линника, в моей душе всколыхнулись воспоминания детства.

В памяти Андрея, мелькая, торопливо сменяя друг друга, проносились обрывки картин, некогда виденных им на экране видеофона. Линник говорил, обращаясь к большой аудитории, в конференц-зале:

—...Кто знает, может быть, и обшивка потеряет в этих зонах свои защитные свойства?

— Неужели Линник был прав? Большой космос для нас закрыт?.. Друг мой, это был страшный вывод. Он зачеркивал весь наш многолетний труд.

УЧЕНЫЕ ВНИМАТЕЛЬНО СЛЕДИЛИ ЗА ПОЛЕТОМ...

И снова Андрей работал. Он сидел за столом, заваленным толстыми справочниками, таблицами, полосками бумаги с выписками. Лицо Андрея было осунувшимся, усталым.

— Сколько лет должно еще пройти, прежде чем человек сможет переступить запретную черту... Я заставлял себя работать...

Андрей поднял глаза, и лицо его осветилось в этот момент какой-то иной мыслью.

— Но в это трудное для меня время за скупыми цифрами и формулами я невольно видел их творцов — ученых, добившихся решения задачи, сделавших свое дело и доверивших нам его продолжение.

Андрей встал, вышел в библиотеку. Он казался маленьким на фоне сплошной стены книг.

— Сколько поколений мечтало о путешествии в большой космос?

Андрей стоял у портрета Циолковского.

Он смотрел на портрет, и в комнате, заполненной книгами, прозвучал голос Циолковского:

— «Я точно уверен, что и моя мечта — межпланетные путешествия — превратится в действительность... Я верю...».

Андрей стоял у картины, изображающей Кибальчича в камере Петропавловской крепости.

— Эта великая мечта владела гордыми умами даже в минуты смертельной опасности.

Картина точно ожила. Андрей видел лицо человека, который провел в холодном каменном мешке долгие дни.

— Ты помнишь слова ученого и революционера Кибальчича? ...«Скоро я умру... Я приму свой смертный час спокойно, сознавая, что выполнил священный долг перед многострадальным моим народом».

Андрей видел тюремное окно, закрытое решеткой. Толстый слой льда едва пропускал белесый свет хмурой петербургской зимы.

Андрей видел листок бумаги, который держал человек.

— «У меня только одно последнее желание: со мной не должна умереть моя мечта. Мой аппарат, может быть, унесет человека во вселенную».

Андрей видел глаза Кибальчича. Странное выражение светилось в них.

— «Я вижу ее... Она ждет человека, чей разум способен победить все...».

И, точно следуя за мысленным взором и мечтой этого мужественного человека, Андрей поднял глаза на каменные своды каземата.

И они расступились вдруг, открывая величественную картину большого космоса.

...Мысленный взор человека, брошенного в тюрьму, двигался в пространстве быстрее света.

Расступались по сторонам, уходили назад миры. Открывалась бездонная глубина вселенной.

Ближние рои звезд стремительно проносились мимо, сверкая голубыми, желтыми и ослепительно белыми огнями.

Темными тенями мелькали погасшие небесные тела.

Более дальние светила проплывали медленно. Окутанные облаками звездной пыли, они роились гигантскими спиралями.

Все двигалось вокруг.

И только впереди, куда устремлялся взор, в бесконечной дали слабо мерцали в застывшем движении мириады галактик.

— «Разум свободного человека преодолеет таинственную тьму, где царит мертвый холод, останавливающий движение молекул, где кипят, как в чаше алхимика, различные излучения, превращающие металлы в камни, камни в свет, а свет, может быть, в силу тяжести. Человек преодолеет пространство, отделяющее его от поразительных узнаний, от встреч с мыслящими существами других миров...».

Внезапно перед нашими глазами только на несколько секунд открылся кадр, который не может не заставить позабыть все.

Это был очаг жизни где-то во вселенной, неземной пейзаж, превращенный мыслящими существами в гармонию разума и красоты.

И снова Андрей работал.

— Никогда в жизни я не работал с таким упорством и ожесточением.

В атомной лаборатории Андрей подвергал образцы своего материала новым суровым испытаниям.

— В своей лаборатории мы старались теперь найти те таинственные условия, при которых наш материал мог бы потерять... да, именно потерять свои защитные свойства, хотя зоны Линника для нас были только гипотезой...

Андрей с группой ученых стоял возле установки, где защитный материал подвергался испытаниям в переменных электромагнитных полях.

— Мы помещали материал в переменные электромагнитные поля, облучали потоками частиц, обладающими огромной проникающей способностью.

Андрей отошел от группы ученых, задумался.

— Наши опыты не давали никаких результатов... Материал обшивки был абсолютно надежен. Признаюсь тебе, я стал уже терять надежду. Почему же погиб Рем?

В комнату быстро вошел молодой ученый и возбужденно стал говорить что-то Андрею. Андрей слушал его, вначале не понимая. Но вот лицо его просветлело.

— Но неожиданно решение трудной задачи пришло.

Андрей вместе со своим товарищем быстро вышел в соседнюю комнату. Здесь расшифровывали записи самописцев противометеоритной установки ракеты, в которой летел Рем. Андрей наклонился над своеобразным рисунком записи.

— Оно скрывалось в замысловатых извилинах записи контрольного прибора противометеоритной установки. Эту ленту изучали многие, но только мой друг обратил внимание на одно странное обстоятельство. С поразительным чутьем, отличающим настоящего ученого, он сопоставил между собой данные, казалось бы, не имеющие отношения друг к другу: запись действия противометеоритной установки и показания прибора, следившего за деятельностью центральной нервной ситемы Рема!..

Андрей и его товарищ сличали различные записи самописцев. Андрей увидел, что, совмещаясь, эти записи в одном и том же месте дали одновременный всплеск кривых.

— Каждая из этих записей в отдельности не содержала ничего необычного. Но сопоставление их во времени показывало, что облучение Рема в точности совпадало с пребыванием в противометеоритной пушке одного из зарядов. Мы отказывались верить себе. Неужели он и погубил Рема?

Андрей еще и еще раз сопоставлял показания кривых.

— Однако излучение одного-единственного атомного заряда не могло оказать такого вредного действия!.. Я терялся в догадках.

Андрей глубоко задумался, держа в руках ленту самописца.

— Оставалось предположить невероятное: заряды накапливались в приемнике пушки в течение некоторого времени и не выбрасывались. Почему? Пушкой управляют радиолокаторы. Значит...

Андрей стремительно вошел в комнату, где уже находились несколько ученых. Андрей сразу понял: все они пришли к такому же выводу, что и он. Один из них встретил его словами:

— Радиолокаторы... Отказали радиолокаторы. Ракета Рема попала в зону, где отказывает электроника... Линник оказался прав!.. Его зоны, действительно, существуют.

Андрей шел по ночным улицам спящего города. Он подходил к дому, в котором провел свое детство.

— Друг мой, теперь я приближаюсь к самому трудному месту своего рассказа. Думал ли я, что этот день окончится событием, которое потрясет меня до глубины души? Поздним вечером этого дня отец попросил меня зайти к нему.

Андрей вошел в ту самую комнату, где висел портрет Линника и стоял видеофон. В этой комнате за прошедшие годы почти ничего не изменилось. Отец Андрея, теперь

уже немолодой человек, был здесь не один. Рядом с ним Андрей увидел того самого седого ученого, с которым он беседовал в своем кабинете через телевизионный экран.

О т е ц. Андрей, наши друзья из Тихоокеанского института закончили строительство корабля, способного спасти солнечный спутник Линника.

Отец Андрея протянул сыну материалы чертежей и сложнейших математических расчетов. Андрей углубился в них.

С е д о й  у ч е н ы й. Сейчас удалось вычислить истинную орбиту единственной лаборатории Линника, которая еще не упала на Солнце. Вы сами понимаете, как теперь важно узнать данные, которые за тридцать лет накопились в этой лаборатории.

Андрей оторвал глаза от чертежей и вычислений и увидел, что в комнате появилось еще несколько человек. Он поздоровался с начальником подготовки экспедиции, с молодыми космическими летчиками.

Н а ч а л ь н и к  п о д г о т о в к и  э к с п е д и ц и и. Пока что все попытки добыть эти сведения кончились неудачей... В зоне, где находится до сих пор спутник Линника, радиоволны не проходят, и поэтому взять лабораторию с помощью радиоуправляемых аппаратов невозможно.

Седой ученый обратился к космическим летчикам:

— Может быть, это удастся кому-нибудь из летчиков. Это как раз тот случай, когда автоматика не может заменить человека.

Л е т ч и к  с о  с п о р т и в н о й  м е д а л ь ю. По-моему, вопрос решен. Лечу я.

В т о р о й  л е т ч и к. Разрешите лететь мне.

Т р е т и й  л е т ч и к. Прошу иметь в виду мой многолетний опыт.

Н а ч а л ь н и к  п о д г о т о в к и  э к с п е д и ц и и. Я так и думал... Но это необычное задание. У нас есть кинодокументы о последней попытке. (*К отцу Андрея.*) Прошу вас, покажите.

Старый конструктор открыл ящик письменного стола и вынул из него тяжелую металлическую коробку с надписью: «Кинодокументы об Игоре Михайловиче Линнике».

> — Я сразу узнал эту коробку. Сердце мое учащенно забилось. В моей душе с новой силой всколыхнулись воспоминания о нашей семейной тайне, стертые из памяти прошедшим временем...

Отец Андрея взял одну из катушек и вставил в механизм видеофона.

Вместе с другими Андрей напряженно смотрел на экран аппарата. Вначале на нем побежали, быстро сменяя друг друга, серые полосы, послышался голос Линника:

— Включаю кинорегистраторы... Связь с Землей оборвалась двадцать секунд назад.

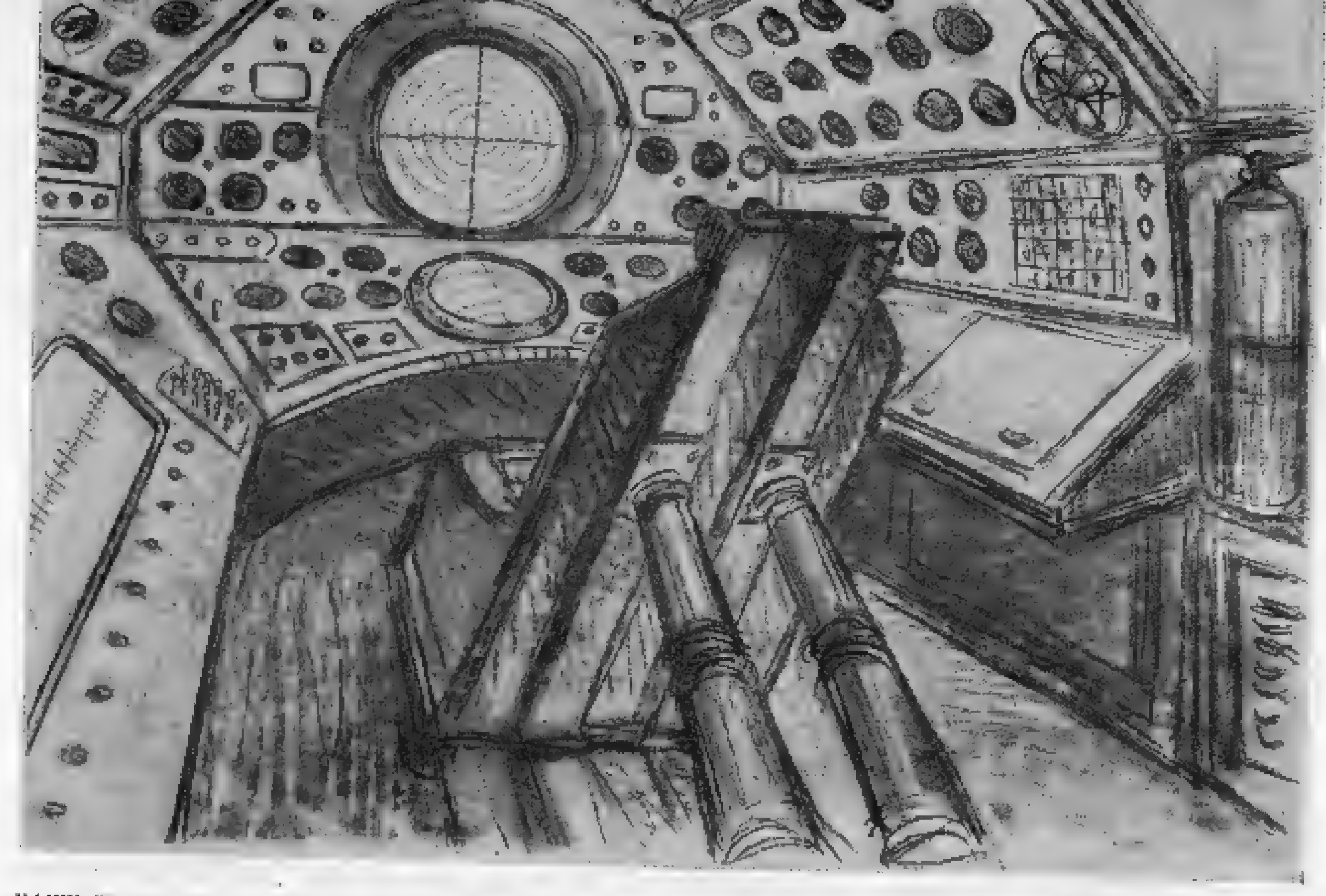
И вот Андрей увидел лицо Линника и услышал его слова:

— Значит, предсказанные мною зоны существуют.

В комнате было очень тихо. Андрей обернулся, посмотрел на отца. Старый конструктор стоял в стороне, опустив голову, не глядя на сына и на экран.

Андрей увидел потухшую сигнальную лампу в кабине Линника. Его внимание невольно привлек еле мерцающий экран локатора. Линник говорил. Странное выражение умиротворения и покоя было в чертах его лица.

— Почти уверен, что никогда не вернусь на Землю... Продолжаю поиски моих лабораторий.



«НАШИ ДРУЗЬЯ ИЗ ТИХООКЕАНСКОГО ИНСТИТУТА ЗАКОНЧИЛИ СТРОИТЕЛЬСТВО КОРАБЛЯ, СПОСОБНОГО СПАСТИ СОЛНЕЧНЫЙ СПУТНИК ЛИННИКА»

Андрей смотрел на его лицо, не отрываясь, и снова, как и когда-то в детстве, смутное ощущение того, что он знает этого человека, что он близок ему чем-то, охватило его.

Линник говорил:

— Ничего нет... Сближение окончено. Помехи усиливаются. Отказывает даже и локатор ближнего обзора.

По локатору пробегали тени, и голос Линника продолжал спокойно:

— Видимо, они навсегда потеряны для человечества.

Андрей увидел, как Линник поднял левую руку и нажал одну из кнопок, произнеся:

— Аварийный сброс контейнера кинорегистратора на случай аварии ракеты включен. Момент сброса будет зафиксирован и передан на Землю.

Вдруг Линник повернулся и взглянул прямо в глаза Андрею. Сердце Андрея неожиданно сжалось в предчувствии чего-то. И в тот же момент экран локатора вдруг вспыхнул. Все увидели, как изменилось лицо Линника. Он настороженно вглядывался в экран локатора. Все поняли, что он увидел в нем нечто, сильно поразившее его, и услышали его тревожный голос:

— Что это? Что это, Сергей?

Линник напряженно всматривался в экран, на его лбу выступили капли пота. Его голос был глухим, прерывающимся:

— Если я не сумею, то другие...

Но слова его потонули в постепенно нарастающем шуме, напоминающем шуршание песка по металлу. На экране локатора в самом центре появилось светящееся пятно.

Линник быстро обернулся к кинорегистратору и произнес:

— Сергей, позаботься о моем сыне Андрее.

Пятно на экране локатора увеличилось, вспыхнуло, и экран видеофона погас.

В комнате долго стояла тишина. Взоры всех невольно поднялись к портрету Линника, висящему в кабинете.

Старый конструктор подошел к Андрею и тихо сказал:

— Это был твой отец.

Андрей стоял, опустив голову, перед старым конструктором. Он хорошо понял этого человека, понял, что тот был истинным другом его настоящего отца.

Андрей оглянулся, увидел сочувственные взгляды людей. Он взглянул еще раз на портрет Линника и сказал:

— Разрешите лететь мне.

После молчания начальник подготовки экспедиции произнес, не глядя на Андрея:

— Взять лабораторию Линника должен опытный летчик.

На этот раз летчики молчали, глядя на Андрея.

— Конечно, любой из них был опытнее меня... Я понял, что лететь мне не разрешат.

Андрей повернул голову к старому конструктору. Первый раз за сегодняшний вечер этот немолодой человек, переживший только что душевную муку, взглянул в глаза Андрею. И они поняли друг друга. Их понял и начальник подготовки экспедиции.

— Вы что-то хотите сказать?— спросил он старого конструктора.

Опустив глаза и тщательно выбирая слова, старый конструктор произнес:

— Получить сведения, накопленные лабораториями Линника,— только часть задачи... Новая аппаратура Тихоокеанского института позволит провести крайне важные для нас дополнительные исследования, и мне кажется... лететь должен ученый.

С напряженным ожиданием смотрели все на начальника подготовки экспедиции. Все ждали его решения. Все желали, чтобы его решение было таким, как хотел Андрей. И он сказал:

— Я согласен.

Все встали. Андрей произнес:

— Спасибо.

Андрей летел в космическом аппарате. Он был одет в специальный костюм, такой же, как у Линника, и теперь, когда он сидел в кресле, перехваченный ремнями, немного отклонившись на спинку сидения, когда он время от времени включал контрольные приборы, становилось особенно заметным его сходство с Линником.

Тук... тук... тук...— непрерывно отсчитывал время метроном.

— Друг мой, я думал о Линнике, моем отце, я думал о его времени.

Аппарат Андрея был уже на высоте, откуда Земля казалась огромным шаром.

Вокруг нее роилось множество искусственных спутников.

Одни из них, ближайшие к Земле, проносились над океанами и материками с огромными скоростями. Другие — обладающие той же угловой скоростью обращения, что

и Земля,—как бы висели над одной точкой земной поверхности. Третьи двигались по вытянутым эллиптическим орбитам, улетая прочь от Земли, чтобы, совершив путешествие в глубины солнечной системы, снова вернуться назад.

— При жизни моего отца человек сделал свой первый шаг в межпланетное пространство. С тех пор искусственные спутники Земли стали приносить людям неоценимую пользу.

В поле зрения Андрея близко появился один из спутников. Это было тело с двумя симметрично расположенными металлическими фермами, на концах которых были укреплены большие параболические зеркала, обращенные к Солнцу. Между ними виднелся тонкий стержень радиоантенны. На поверхности спутника блестели объективы телеустановок.

— Спутники посылали на Землю сообщения о движении воздушных масс в атмосфере, позволяли точно предсказать погоду для любого пункта на нашей планете.

Аппарат Андрея проходил зону «неподвижных спутников», предназначенных для ретрансляции радио- и телепередач.

— Я пролетал зону крайних спутников... Искусственные спутники, «подвешенные» над экватором, служили для трансляции передач Московского телецентра, но сейчас они поочередно выполняли специальную задачу—связывали меня со всеми радиостанциями.

Андрей проверял связь.

На короткие мгновения на экранчике его телевизора появились лица людей, которые в разных странах следили за его работой. Должно быть, они видели его. Одни из них улыбались, другие были серьезны, но все они на разных языках задавали ему один и тот же вопрос.

— Как работает связь?— спрашивал его наблюдатель по-русски.

— Хорошо.

— Как работает связь?— спрашивали его по-английски.

— Хорошо.

— Как работает связь?— спрашивали его по-японски.

Аппарат Андрея летел в космическом пространстве, медленно поворачиваясь блестевшей, как ртуть, стороной корпуса к Солнцу.

— Радио, только радио связывало меня сейчас с Землей. Оно направляло мой полет. Оно должно было приблизить меня к летящей где-то солнечной лаборатории моего отца.

Андрей работал у пульта управления ракетой. Вот он опустил тумблер управления вращением ракеты.

— Я должен был сблизиться с ней, принять ее космический аппарат... Я был уже на границе освоенного людьми космического пространства.

Аппарат Андрея летел в темной пустоте. Далеко в стороне горели в черном, усеянном яркими звездами небе два серпа: один большой — Земля, другой поменьше — Луна. Впереди висело ослепительное Солнце, окруженное короной.

Андрей смотрел на хронометр. Он сказал:

— Достиг крайней точки, на которой была ракета Рема.

И сразу же в кабине раздался голос старого конструктора:

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЛОКАЦИОННАЯ СТАНЦИЯ АВТОМАТИЧЕСКИ СЛЕДИТ ЗА СМЕЛЫМ ПОЛЕТОМ РАКЕТЫ АНДРЕЯ

— Через минуту—область, где Линник встретил плазменную зону. Переходи на автономное управление. Увеличь мощность локатора переднего обзора.

Андрей считал про себя, глядя на хронометр:

— Раз... два... три... четыре...

Он повернул вправо рукоятку усилителя мощности локатора. На экране появились вспышки и мерцание.

— Я давно уже был вне власти земного тяготения, и мой аппарат летел с остановленным двигателем. Меня притягивало Солнце. Я почти физически ощущал это.

В кабине Андрея дрожали стрелки на циферблатах. Голосов, проверяющих связь, уже не было слышно за треском и электрическими разрядами. Лицо Андрея стало внимательным, напряженным. Глядя на указатель положения, он прошептал:

— Скоро зона сближения... Связь... Связь...

Но голоса с Земли стали приходить все реже, и Андрей понял, что это означает. Он еще больше увеличивал мощность локатора.

— Связь... Связь...

Земля молчала.

Вспыхнула и погасла сигнальная лампа.

Андрей вздрогнул. Некоторое время он слышал сплошной треск и разряды, но потом и они пропали. Наступила полная тишина.

— Я знал, что связь должна рано или поздно прерваться, меня предупредили об этом, но я не думал, что это произойдет так быстро.

По временам вспыхивал локатор. На короткое мгновение загоралась сигнальная лампа. Но Андрей больше не смотрел на приборы.

— Где-то впереди летела лаборатория Линника. В этом районе он встретил метеоритный поток, который, очевидно, и стал причиной его гибели...

И вдруг экран локатора начал ярко светиться. Андрей увидел, как на нем стали мелькать смутные контуры каких-то громадных предметов. Они быстро приближались.

— Нет, это не лаборатория, это что-то другое.

Андрей приник к экрану локатора. Он смотрел в черную бездну.

— Я отчетливо сознавал, что с каждой секундой приближаюсь к неведомой опасности... Да, это были метеориты.

Аппарат Андрея летел, с каждым мгновением сближаясь с метеорным роем.

Огромные осколки некогда разрушенной планеты двигались в пространстве, преграждая дорогу маленькому космическому аппарату, который, больше не подчиняясь воле человека, неумолимо приближался к ним.

Было ясно, что столкновение аппарата с этими огромными глыбами неминуемо, что аппарат разобьется о первую же несущуюся в пространстве с невероятной скоростью каменную громаду.

— Я хорошо помню, что в этот момент мое сознание работало необыкновенно быстро и отчетливо. Я видел метеориты. Вероятно, это было то самое, что видел и мой отец в последние секунды жизни.

Андрей, не отрываясь, смотрел на локатор.

Каменные глыбы приближались. Одна из них, разрастаясь с каждым мгновением, двигалась прямо на Андрея. Она была столь велика, что заняла все видимое пространство на экране. Она медленно поворачивалась, выставляя навстречу человеку острые, как кинжалы, вершины скал.

— Может быть, эта самая глыба... Я следил за ней через видоискатель атомной пушки.

Андрей замер.

— Раз... два... три...— прошептал он и закрыл глаза.

Со стороны казалось, что космический аппарат уже коснулся метеорита, разбился о его острые грани. И в тот же миг каменная громада рассыпалась в пыль, и космический аппарат черной иглой проскочил через это светящееся облако.

Андрей открыл глаза. Перед ним был свободный путь.

Но вдруг откуда-то сбоку из черного пространства вынырнула другая каменная громада, еще больших размеров, чем первая.

— Второй камень едва не задел меня.

Но и эта глыба после выстрела атомной пушки рассыпалась в пыль. Все в кабине на мгновение озарилось светящимся облаком, в которое превращались метеориты.

— Наконец опасность миновала. Метеорный рой остался позади... Теперь я думал только о лаборатории отца.

Андрей приник к окну.

— И вдруг я увидел ее.

Перед ракетой Андрея появился автоматический спутник Солнца — лаборатория Линника, запущенная с Земли много лет назад. Она казалась маленькой сверкающей точкой.

— Расчет был абсолютно точен. Теперь я должен был включить передний двигатель, чтобы уравнять скорость.

Ракета Андрея приблизилась к лаборатории Линника и, развив скорость, повернулась к ней верхней частью корпуса.

Андрей перевел рукоятку. Открылся люк ракеты, и лаборатория Линника плавно вошла в него.

— Через несколько секунд мне удалось благополучно взять лабораторию отца.

Андрей повернул рукоятку обратно.

— Теперь я должен был доставить ее на Землю. Я должен был включить импульсный двигатель, чтобы с большим ускорением вырваться из плазменной зоны.

Андрей положил руку на кнопку импульсного двигателя. Он смотрел на указатель ускорения. Стрелка указателя двигалась дрожа.

Внезапно кабина содрогнулась. Стрелка указателя вернулась к нулю.

— Но я не успел этого сделать. Я попал в облако метеорной пыли.

Кабина содрогнулась еще раз. Раздался громовой удар. Андрей на мгновение потерял сознание.

— Это был удар маленького метеорита весом всего в несколько миллиграммов.

Аппарат Андрея продолжал лететь в космическом пространстве. Он проходил облако метеорной пыли.

Придя в себя, Андрей несколько раз пытался переместить ручки механического управления. Они не двигались. Он резким движением включил кнопки на видоискателе пушки, и в тот же момент впереди ракеты показались маленькие огненные вспышки.

— Любой маленький кусочек космической материи может погубить меня. Я решил включить противометеоритную пушку на непрерывное действие.

Андрей смотрел на указатель запаса импульсного топлива, который с каждой вспышкой впереди ракеты скачками опускался к красной черте с надписью: «Последний резерв».

— Я передал пушке весь запас атомного горючего импульсного двигателя.

Ракета двигалась вперед, расстреливая метеориты.

— Вдруг я подумал: ведь запас импульсного горючего тает с каждым выстрелом пушки. Но я не мог действовать иначе.

...И все же я выключил пушку. Ведь без импульсного двигателя я никогда не смогу вырваться из этой страшной плазменной зоны... К счастью, я почти в тот же момент вышел из облака метеорной пыли.

Андрей быстро посмотрел на указатель импульсного горючего.

— Внезапно новая мысль поразила меня... Хватит ли мне горючего?.. Теперь может не хватить... И тогда люди никогда не получат сведений, накопленных лабораторией отца.

Андрей протянул руку к переключателю горючего с надписью: «Заполнение катапульты аварийного выброса груза».

— И все же выход есть. Я могу отправить лабораторию с помощью катапульты для аварийного сброса грузов. Для этого запас горючего надо передать катапульте... Весь оставшийся запас.

Андрей повернул рукоятку.

Стрелка быстро поползла вперед.

— Но это ведь значит отказаться от единственной надежды спастись... Нет, я не могу решиться на это...

Андрей напряженно смотрел на прибор.

Он закрыл глаза.

— Друг мой, трудно рассказать, что я пережил в этот мучительный миг. Что же будет с лабораторией отца, если мне не хватит горючего вернуться на Землю? Ведь она тридцать лет накапливала сведения, нужные человечеству. Тридцать лет! Неужели людям придется все повторять сначала... и ждать, ждать много лет...

Андрей повернул переключатель на нейтральное положение. Стрелка замерла.

— Эта мысль пугает меня... Каждый миг отдаляет меня от возможности спастись... Еще можно вернуть горючее обратно из катапульты, но рука моя неподвижна. Почему я медлю?.. Ведь я обрекаю себя на смерть...

Андрей открыл глаза, и лицо его вдруг приняло то знакомое нам решительное, упрямое выражение, какое было у него, мальчишки, когда он, нарушая запрет взрослых, пытался проникнуть в семейную тайну.

Андрей повернул переключатель.

Ракета неслась в космическом пространстве, и было видно, как медленно открылся люк в ее теле и оттуда, вытолкнутая мощным ударом, вылетела лаборатория Линника.

— Я израсходовал все горючее для того, чтобы выбросить лабораторию со скоростью, способной донести ее до границ плазменной зоны и войти в земной радиолуч.

Андрей сидел неподвижно.

— Я обречен быть вечным спутником Солнца... вечным, если не буду превращен в пыль ударами метеоритов.

Сотни тысяч земных радиостанций напряженно ждали сигналов с пропавшей ракеты Андрея. Но их не было уже много дней. На центральной локационной станции и днем и ночью дежурил старый конструктор. Все его помощники и он сам знали, что в ближайшие сутки в кабине Андрея кончится запас кислорода, но никто не говорил об этом.

Наступила последняя ночь. Уже ни у кого не оставалось сомнения в том, что Андрей погиб. Но старый конструктор не уходил из кабинета. Внезапно обернувшись к портрету Линника, он произнес:

— Я знаю, как спасти нашего сына. Надо разрядить заряд плазменной зоны, как это делал ты, уничтожая свои шаровые молнии. Отвести энергию плазмы по ионизированному лучу на Землю. Но разве можно решиться на это... Это может вызвать катастрофу на Земле.

Если бы старый конструктор сейчас обернулся назад, он увидел бы безмолвного начальника подготовки экспедиции, который слышал каждое его слово. Старый конструктор не видел и того, как начальник подготовки экспедиции бросился в соседнюю комнату и торопливо сказал в переговорный аппарат:

— Тихоокеанский институт.

И тотчас же на экране переговорного аппарата появилось лицо седого ученого. Начальник экспедиции сказал ему:

— Человека можно спасти, если отвести заряд плазменной зоны в океан.

В кабине Андрея стояла полная тишина. Он спал. А, может быть, не спал.

— В моей кабине погас свет... Мне не хватает кислорода. Я часами лежу, закрыв глаза. Сколько прошло времени — день... два... или неделя?

— По временам я теряю сознание. А когда прихожу в себя, меня мучает мысль о том, что я пропустил сигнал с Земли, какой-нибудь сигнал, хотя я и не представляю себе, какой. Я уже свыкся с мыслью о том, что не могу дожить до дня, когда моя ракета выйдет из плазменной зоны... Никто мне не может помочь...

Где-то в свинцовой дали безбрежного океана у самого горизонта возник и пополз вверх голубоватый, бесконечный столб. Казалось, что все вокруг на тысячи миль притихло в ожидании чего-то. Голубоватое небо вдруг стало темнеть, и наступила ночь, сплошная тьма, не нарушаемая ни единым звуком.

И в этом черном безмолвии, словно из бесконечного отдаления, послышался голос Андрея:

— Друг мой, я этого никогда не забуду.

И в следующую секунду глубина тьмы над океаном разорвалась неистовством огня. Казалось, что мир превратился в ревущий столб пламени, кипящей воды, рвущихся с грохотом к небу облаков пара. И вдруг все это медленно растаяло вдали. Небо посветлело.

Жизнь покидала Андрея.

Его мысли и ощущения стали смутными.

То ему слышались удары метронома. То чудился знакомый голос старого конструктора:

— Андрей, связь восстановилась. Мы возвращаем тебя.

И он отвечал улыбаясь:

— Да, я возвращаюсь.

То ему казалось, что стрелки на приборной доске шевелятся и дрожат. И он говорил:

— Земля ближе... Земля...

И это были последние его слова перед полным провалом сознания.

Он лежал неподвижно, а голос старого конструктора продолжал звучать в кабине:

— Андрей, приготовься. Входишь в атмосферу. До приземления сорок семь секунд.

Костер догорел. В белесом небе погасли звезды. Море приготовилось к восходу солнца.

Было прохладно. Андрей торопливо дописал страницу, бросил блокнот и карандаш и громко повторил последнюю строчку письма:

— Друг мой, я снова на Земле, на нашей Земле.

Вслед за этими словами он вскарабкался на самую вершину скалы, висевшей над морем.

Он стоял на скале, ожидая восхода солнца.

И, когда из моря вырвался первый луч, юноша раскинул руки и, сильно оттолкнувшись от камня, полетел, рассекая воздух, в проснувшееся море.

Замыслы, Поиски, Опыты

Ф. Ходжаев

# Мы ищем героя

## КАКОВ ОН — НАШ ГЕРОЙ?

Без конца и края степная равнина, припушенная солью, как снегом. Кое-где заросли колючек, потемневшие от зноя и пыли. Мы идем по степи, то и дело попадаем на участки земли, лишенные малейшей растительности. Стоит только остановиться, и ноги тотчас погружаются в рыхлую пористую почву. Это солончак — сухая трясина, покрытая толстым слоем затвердевшей соли. Мы выдираем ноги и уходим прочь: солончак может засосать по самые колени. Мы торопимся добраться до жилья засветло: вечером степь наводнят полчища комаров, они с пронзительным стенаньем облепят нас с головы до пят, и нет нам тогда спасения.

Желтый диск солнца повис, точно остановившийся маятник, и кажется, что само время остановило свой бег. В равнодушном голубом небе ни облачка. Тишина. Только с глухим гуденьем проносится вдалеке смерч — высокий столб песка, свившийся жгутом.

И стервятник безо всякого выражения глядит на нас с телеграфного столба и, шурша крылами, лениво взмывает в поднебесье...

---

*Много думают, спорят в наши дни молодые кинематографисты о том, как подойти к главнейшим темам современности и самой важной из них — теме коммунистического труда. О поисках новых решений этой темы, интересных раздумьях над образом-типом подлинного героя наших дней — человека созидательного труда — свидетельствуют творческие заявки, черновые наброски сценариев, блокнотные записи тех писателей, кинодраматургов, режиссеров, которые стремятся быть в гуще жизни. Многое в этих заявках и набросках еще не поднимается выше беглого эскиза, представляет лишь пунктирные наметки будущих творческих решений, многое спорно и требует коллективного обсуждения.*

*Наш журнал предоставит на своих страницах место для публикации различных материалов, показывающих процесс изучения жизни художником, так как творческие поиски в нашем искусстве носят коллективный характер. Здесь мы публикуем дневниковые записи молодого кинодраматурга Ф. Ходжаева о первом его знакомстве с людьми, преображающими Голодную степь.*

Голодной степью называют эту безбрежную степную равнину, расположенную в четырех часах езды от Ташкента,— одно из немногих белых пятен на карте республики.

Бессточная впадина — Голодная степь—заключает в себе миллионы литров густозасоленной грунтовой воды. Исторгая соль, исторгая слезы из глаз редких здесь земледельцев, веками лежала нетронутой мертвая, бесплодная земля.

В 1911 году царский подрядчик Чаев начал строительство оросительного канала в северо-восточной части Голодной степи. И вода пришла. Но что это была за вода! Крестьянин, получавший воду, окончательно разорялся — баснословная плата взималась с него за орошение крохотного лоскутка поля. Малярия насмерть косила целые поселения: оросительная вода, поданная на поле, смешивалась с подпочвенной и растекалась по земле болотом, превращаясь в рассадник малярийного комара.

Попытки обводнить Голодную степь предпринимались не раз, начиная с 1866 года и до самой Октябрьской революции. Цель? Барыши, которые можно было бы извлечь из продажи хлопка.

Более семи лет строился канал, названный Кауфманским—по фамилии одного из туркестанских губернаторов. Дефекты проекта остановили работы. Провалилась и авантюрная затея князя Романова, возжелавшего вывести воду в Голодную степь из реки Сыр-Дарьи...

17 мая 1918 года В. И. Ленин подписал декрет об орошении Голодной степи. 137 тысяч *га* земель было освоено здесь к 1940 году. 200 тысяч тонн хлопка дали голодностепские колхозы в 1956 году — с началом широкого наступления на степь.

Постепенно советские люди оттесняют пустыню все дальше и дальше.

Голодная степь — один из многих участков фронта борьбы человека с природой. Это и привело сюда нас — группу молодых работников Ташкентской киностудии, одержимых идеей создания документального фильма, посвященного жизни покорителей Голодной степи.

Мы на пути к цели. Там, в колышущемся мареве, Янги-Ер — самый молодой город республики: его построили всего полтора года назад. Это центр наступления на степь. Там живут герои будущей картины. И, кто знает, быть может, там мы встретимся с прототипами героев сценария фильма художественного.

С плеча на плечо передаем мы друг другу лямку ящика «Аймо», молча шагаем по степи. Мысли возвращаются к одному и тому же: кто они — парни и девушки, съехавшиеся в этот некогда «забытый людьми и богом» уголок планеты со всех концов страны? Что привело их в Голодную степь, что их волнует? Каков он — герой нашего времени?

Думая об этом, я вспоминаю о фильмах последних лет...

«Дом, в котором я живу». Первый сценарий Иосифа Ольшанского, получивший жизнь на экране. Вторая по счету постановка молодых режиссеров Якова Сегеля и Льва Кулиджанова. Начало пути... Это как первая любовь. Ей отдаешь самое дорогое — сокровенные мысли, жар сердца.

Оно есть в фильме — свежее, молодое восприятие жизни, незамутненное «проклятым благоразумием». Оно пронизывает фильм и делает его каким-то душевно ясным, чистым. Безыскусственно, искренне рассказывают авторы фильма о печалях и радостях дружной трудовой семьи Давыдовых, о суровой, тревожной поре минувшей войны, о дружбе юных героев Сережи и Гали — трогательной и смешной, но удивительно красивой, целомудренной, о радости материнства и многом другом, что составляет содержание буден.

В умении извлечь поэзию из прозы буден, в умении показать красоту обыкновенного — прелесть картины. И, если говорить о творческом кредо ее создателей, следует назвать эпизод, в котором актриса Ксения Николаевна рассказывает Гале об искусстве. Картинно выбросив над головой руку, девочка выкрикивает слова монолога Чацкого. Мягкая, добрая усмешка светится в глазах актрисы. Без тени аффектации, душевно и очень мудро произносит актриса несколько фраз роли.

Житейская, будничная манера игры Ксении Николаевны, скупость и сдержанность в передаче душевной жизни одинаково близки и сценаристу и режиссерам фильма. Перечитайте сценарий, и вы убедитесь в том, что Ольшанскому чужды эпизоды мелодраматического толка, он чурается «роковых встреч» и «жестоких объяснений». Ничего резкого — все просто до обыденности. Много лет незримо, исподволь, но неумолимо между Лидой и Дмитрием вырастала стена взаимного непонимания. И вот однажды они крупно поссорились. О «проклятых разъездах» вновь заговорил неутомимый геолог. И что же? В жарком споре о смысле жизни, о предназначении человека схлестнулись герои? Нет. «Устало» и «раздраженно» (ремарки сценария) объяснились герои. «Ну и уеду!»— единственный раз крикнула Лида и, словно испугавшись собственного голоса, продолжала уже тихо, торопливо, с отчаянием...».

То же и в фильме. Сегеля и Кулиджанова меньше всего интересует постановочная живописность, актеров — игра размашистая, броская, по-театральному яркая. И не случайно в фильме отсутствуют артисты, снискавшие популярность «звезд экрана». Исполнители основных ролей не блещут ни красотой, ни сочным «кинематографическим обаянием». Это, по выражению режиссера И. Хейфица, «люди из трамвая» — неприметные с виду. И это — хорошо.

Но — странное дело!— чем больше вчитываешься в сценарий или смотришь фильм, тем все больше поселяется в душу какая-то неудовлетворенность. Ощущение чего-то недосказанного не покидало меня — ощущение недоговоренного о людях, о героях фильма. Однолинейность образов? Нет, не то слово. Суховатость? Вряд ли. Я вспоминаю сейчас ситуации сценария, его атмосферу и ловлю себя на мысли о том, что... Да ведь ситуации-то очень приблизительно связаны с временем! В обстоятельствах, предложенных героям, в темах бесед, в мотивировках поступков героев нет ничего из того, что было бы связано именно с тридцатыми—сороковыми годами, в которых протекает действие фильма.

Тридцатые—сороковые годы... Днепрогэс, дрейф папанинцев, перелеты Чкалова... Вспоминаются фельетоны М. Кольцова и романы Бруно Ясенского, публицистические статьи Горького и антифашистские, тревожные, бьющие в набат выступления Барбюса. Один за другим появляются фильмы, составившие гордость советского кино. Фильмы рассказывают об Александре Соколовой — «простой русской бабе, мужем битой, попами пуганной, врагами стрелянной, живучей»; о великом гражданине Шахове, о легендарном Чапаеве. «Партийный билет», «Большая жизнь», «Комсомольск»...

Литература, изобразительное искусство, кинематограф показывают человека, который считает себя лично ответственным за все творимое на планете.

А персонажи «Дома»? Увы! Они ведут весьма своеобразную жизнь. Обыватель Волынский на именинах дочери бросает фразу: «Германские бомбардировщики опять потопили английский пароход». И это все. И никто больше из героев ни разу не обмолвился о войне, которая надвигалась на страну с Запада. Ни одна из женщин в фильме не вздохнула, не утерла слезу, глядя на испанских детей, потерявших кров, родину.

Их было много тогда на приветливых московских улицах. Ни одна из девчонок не вспомнила о Марине Расковой, Гризодубовой или юной хлопкоробке Мамлакат. А ими грезили тогда девчонки, подражали им в своих играх...

Казалось бы, что хоть «военный с тремя кубиками в петлицах» Константин заговорит о чем-либо, волновавщем людей, но и тот сразу после появления на экране приударяет за Лидой — и только. Сережка — мальчишка боевой, самостоятельный — опять-таки занят лишь тем, что преследует Галю, завидует геологу Дмитрию и т. п. Правда, тот же Сережка во второй половине сценария тушит бомбы, вопреки воле матери уходит на фронт добровольцем. Но где и когда — суровый, хлебнувший солдатского горя, потерявший невесту!— где и когда Сережка задумывается над тем, что волновало страну? Нет, он такой же Сережка, как и прежде, с голубиным умом, бесконечно наивный, «простой». Он такой, как и все остальные герои,—свободен от раздумий.

В абстрактном времени пребывают персонажи сценария. А ведь это один из лучших сценариев последнего времени. Простота, ясность характеров героев, составляющая сильную сторону сценария, оборачивается иногда простоватостью, примитивом. А это делает образы малокровными и —не побоимся сказать — интеллектуально бедными.

Да, Иосиф Ольшанский талантлив. В первой же своей работе он обрадовал нас глубокой любовью к средствам кинематографической выразительности. Может быть, причина недостатков сценария—просто-напросто молодость автора? Ничуть. Это своего рода позиция.

Мне кажется, что не Сережка, а сам автор говорит о своем понимании героя: «... герой — это человек, который встает на рассвете, когда все еще спят, и уходит в путь первым, не дожидаясь, пока его позовут. Он идет, а под ногами у него не паркет, не асфальт, а земля... над головой не потолок какой-нибудь облупленный, а небо и облака. Там, где он прошел, потом, может быть, построят завод или даже целый город, но он раньше всех, первый идет и ищет руду, бокситы, нефть — не для себя, для других...».

«Рассвет», «первым», «для других»— все общие слова! Не по паркету, не по асфальту шагали и герои Джека Лондона или Киплинга. Свое отношение к человеку мы определяем по тому, как он ведет себя в конкретных исторических условиях. Человек может находить бокситы и нефть, но если он занял нейтральную позицию («моя хата с краю») по отношению к тому, чем живет страна,— мы не сможем испытывать к нему симпатию. В лучшем случае мы будем ценить его лишь как геолога. Странно: мастера кино тридцатых—сороковых годов, создавая фильмы о своих современниках, посвящали их воспеванию человека гражданственного, общественного, а мы в пятидесятые годы — исторически поумневшие, повзрослевшие — так часто уходим во внеисторический «быт», абстрактную «лирику»...

Нередко с упорством, достойным лучшего применения, в «чистые» чувства, в «вечные» вопросы уходят и лучшие мастера кино, известные в прошлом яркой приверженностью к современности, и молодые люди, которым уж сам бог велел рассказывать о том, что волнует современное общество.

Я вспомнил о картине Ольшанского, Сегеля и Кулиджанова вовсе не потому, что это худший из серии так называемых «бытовых» фильмов. Нет, «Дом, в котором я живу», пожалуй, одно из лучших, наиболее талантливых произведений этого рода. Вероятно, именно поэтому с особой остротой воспринимаются его недостатки.

•

Мы идем по степи, вязнем в солончаке и уже не стираем пот, заливающий нам глаза,— бесполезно это делать при температуре в 60 градусов. Нам остается одно — шагать и думать. Мысли снова возвращаются к одному и тому же: кто он — голодностепский целинник, взваливший на себя задачу, кажущуюся неисполнимой,—превратить Голодную степь в степь плодородия?

## НЕТ, НЕ РАСТЕРЯЛ ОН ЗОЛОТЫЕ РОССЫПИ ДУШИ!

Подходя к Янги-Еру, вы попадаете из века минувшего в XX век. Уходит вдаль и замирает тоскливый свист ветра. Посреди солончаковой равнины возникает телевизионная мачта высотой в 50 метров. Передачи республиканской студии телевидения каждый вечер смотрят обладатели телевизоров, которых тут немногим меньше, чем в Ташкенте. Рокот бульдозеров, возводящих дорожную насыпь, и шагающих экскаваторов, прокладывающих русло Южного Голодностепского канала, врывается в уши. Шум стройки настигает вас всюду и не смолкает ни днем, ни ночью.

Поднимитесь над степью в самолете, и под крылом нескончаемой чередой поплывут аккуратно обработанные карты хлопковых полей и усадьбы целинных совхозов «Дружба», «Гулистан» («Розовый сад»), «Звезда», Четвертого опытного совхоза, площадки кирпичных заводов в Хавасте и Беговате, завода промышленных материалов в Джизаке, Янги-Ерского завода железобетонных изделий, хлопкового завода в совхозе «Дружба».

Полтора года назад здесь не было ничего. Был солончак.

60 миллионов саженцев зеленой цепочкой окаймляют Янги-Ер. На их месте тоже был солончак. Солончак был всюду. На востоке от Янги-Ера, где вырос городок треста «Янги-Ерводстрой»,—Дворец культуры, коттеджи, ремонтные мастерские, больница, где на много километров степь прорезало свежевырытое русло Южного Голодностепского канала шириной в 70 метров поверху. На западе, где посреди степи поднялся городок Главного управления «Голодностепстроя»,—стройные улицы, многоквартирные двухэтажные здания, больничный городок, плавательный бассейн, летние и зимние клубы, асфальтированное шоссе Янги-Ер — Джизак.

Поезжайте на юг, и через час вы попадете в Ура-Тюбинский дом отдыха, где отдыхают 150 новоселов. Столовая его может смело соперничать с залом любого московского ресторана по

Янги-Ер (снято с телевизионной вышки)

красоте и удобству планировки, простоте и изяществу отделки. Со вкусом обставлены комнаты для отдыхающих. Чайхана на площадке посреди дома отдыха— подлинное произведение искусства, созданное руками узбекских умельцев—резчиков по дереву.

Потрясенные увиденным, мы задаемся целью отыскать конкретных героев преобразования Голодной степи.

Мы решаем прибегнуть к несколько необычному способу поисков... Впрочем, об этом ниже.

**Чайхана на центральной усадьбе Четвертого опытного совхоза**

●

Мы стоим на Большом Узбекском тракте. С ревом проносятся мимо автомашины. «Голосуя», мы поднимаем руки. Напрасно — машины и не думают останавливаться. Но мир не без добрых людей. Сопя воздушным насосом, возле нас притормаживает «МАЗ» 41-77. Шофер распахивает дверцу. Садимся. Шофер, улыбнувшись, протягивает сложенную трубочкой ладонь:

— Павлов. Вова.

Владимиру лет 28. Он невысок, худощав. Держится с вызовом. В серых глазах его то и дело вспыхивает лукавый пламень. Движения, которыми он убирает со лба чуб и расстегивает ворот рубашки, кажутся несколько развязными. Павлов очень напоминает киноактера Петра Алейникова в роли Вани Курского и, видимо, подражает ему.

Выкладываем ему нашу просьбу.

— Героями интересуетесь?— переспросил Володя и иронически ухмыльнулся.— Много их здесь — героев. Вон один поехал... машину доламывать.

Нас обгоняет чей-то разбитый «МАЗ», доверху заляпанный грязью.

— Нельзя у нас быстро ездить,— объяснил Павлов.— Моторы греются, жарко...

Солнце лишь чуть-чуть поднялось над горизонтом, но уже сильно припекает. Черная асфальтовая лента, бликуя, слепит до слез.

— ... и грунт подлый — баллоны лысеют,— продолжает Володя.

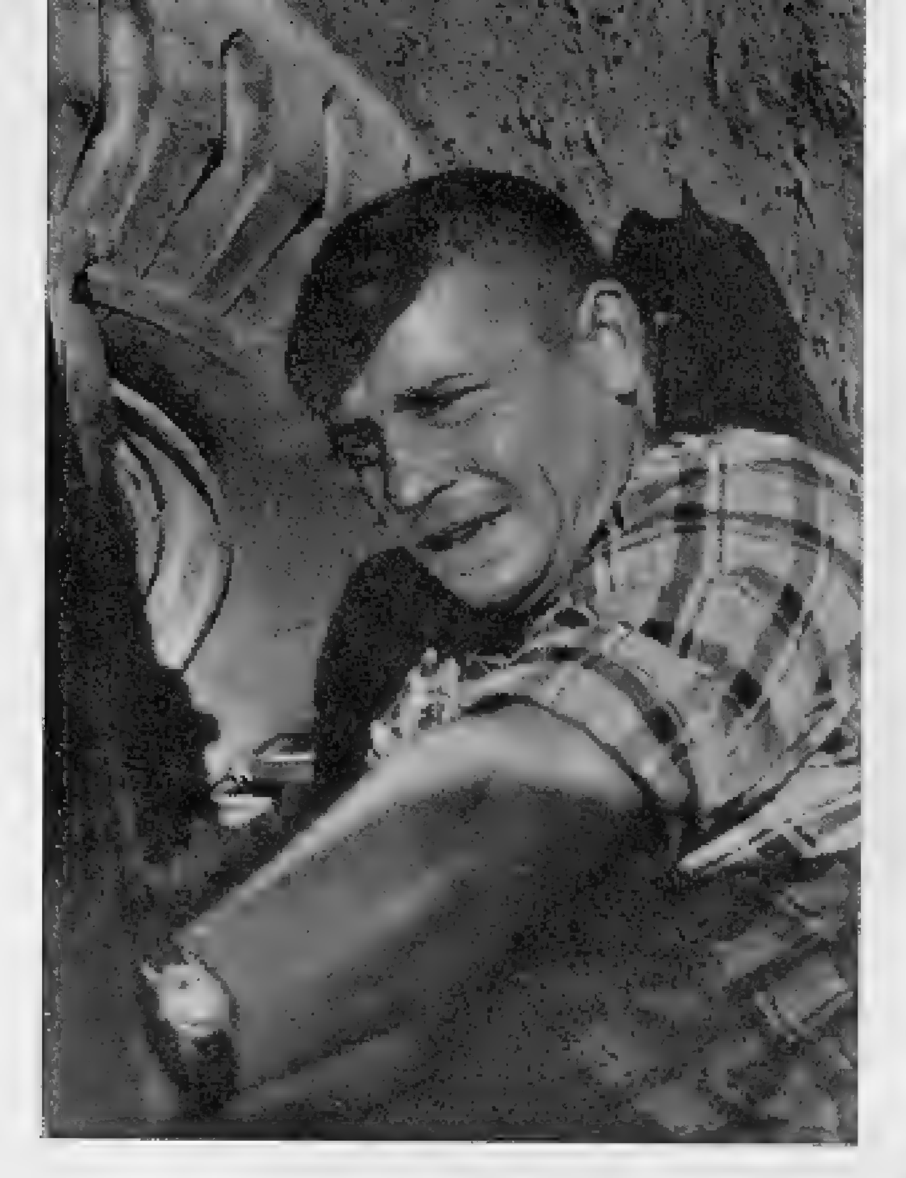
На повороте дороги настигаем машину знакомого нам любителя быстрой езды. «Герой», чертыхаясь, поднимает крышку капота.

— Ему шпаги глотать, а не на «МАЗе» ездить,— язвит Владимир.

— Почему?

— Аплодисменты обожает. И деньги тоже. Все больше хóдок сделать старается. А больше хóдок — выше заработок... На машину-то ему наплевать, издевается он над машиной...

Мельчают городские постройки, исчезают вовсе. Однообразно унылый степной пейзаж прочно водворяется в окне кабины.



Водитель «МАЗа» Владимир Павлов

Вдруг сильный толчок подбрасывает нас. Ходуном ходит степь в смотровом окне.

— Фронтовая,— улыбается Володя.— Мы тут дорогу строим. До Четвертого совхоза.

«МАЗ» съехал с тракта на дорожную насыпь — основание будущей дороги. Трясет немилосердно...

— Длинная она — фронтовая?

— 36 километров. Если считать от карьера.

Навстречу приближается машина. Густое облако пыли обволакивает нас. В кромешной тьме доносится голос Павлова:

— Мы в день по ней 300 километров делаем.

Рассеивается пыль. Въезжаем в яму огромных размеров. То травийный карьер — исходная точка каждодневного маршрута шоферов. Пристраиваемся к очереди «МАЗов» к экскаватору. Блестящий от пота машинист вгрызается ковшом в гравийный пласт и, зачерпнув в пасть ковша порцию гравия, сгружает ее в кузов машины.

В ожидании своей очереди Павлов лезет под «МАЗ». Зачем?

— Любит он свою машину, как девочку,— объяснил один из шоферов.— Старается. Чтобы она 100 тысяч без капремонта пробежать смогла.

— По целине?— мы припоминаем недавнюю тряску и «подлый грунт», от которого «лысеют» баллоны.

— Точно!— отозвался Володя и высунулся из-под машины.— Половину уже прошла.

Владимир постучал ключом по покрышке и снова исчез.

— Как же это вам удается?— обратились мы к Павлову, когда он вылез и, вытирая руки, уселся на крыле «МАЗа».— Расскажите, Володя!

— Да я не умею.

Мы просим настойчивее и слышим в ответ неожиданное по простоте, но весьма трогательное объяснение.

— Человек любит ласку, а машина — смазку,— весело начал Володя.— Я так считаю: прежде чем управлять любой техникой, надо ее любить. Как лучшего друга любить. Смотреть за его здоровьем, давать ему во время помыться, подкрепиться свежим маслом. У него же могучие мускулы!.. Может, такие нежности и ни к чему, но я, как человек, с детства полюбивший технику, думаю, что оно так. Ведь кто она — машина? Мой стальной друг, боевой товарищ. Тот же живой человек. Верь мне! — На лице Володи появляется мечтательное выражение.— Это моя Роз-Мари... В общем, ухаживайте за ней, и она вас никогда не подведет!

Подошли другие водители.

— Правильно я говорю? — обратился к ним Павлов. — Нет, я правильно говорю?

Шоферы согласно закивали. Володя вытряхнул тряпку и лихо постучал по сигналу. Веселым протяжным ревом отозвался «стальной друг».

— Вот и выходит: без любви никуда. Даже целины не поднять,— закончил Павлов и подогнал машину к экскаватору.

С карьера мы вновь попали на «фронтовую». Вновь в окне опрокидывалась степь, и толчки подбрасывали нас к потолку, и обволакивали облака густой пыли. Володя сидел за баранкой, как влитой. Потом он надвинул на глаза кепку и что-то замурлыкал себе под нос.

— Не надоело вам так кататься, Володя?

— Не-е... Пробовал я на легковой. Еще в армии. Не понравилось. А мне и тут хорошо. Ведь я пою. Я всегда пою, когда за баранкой...

И Володя запел. Неказисто, хрипловатым голосом, но самозабвенно широко и свободно — как могут петь только русские люди. Вкладывая в мелодию особый смысл — тот, что понятен одним шоферам, которые вдали от дома, «от родных сердец» (как пел Володя), на бескрайних степных просторах проводят бо́льшую часть своей жизни. Мы подтянули Володе и вместе спели множество песен, позабыв о тряске, жаре и не заметив, как подле нас появилась учетчица Лида Чернецкая. Пока Володя выгружался, мы успели переговорить с ней. «Кончила десять классов... Приехала сюда и совсем не жалею. Ребята у нас веселые — не скучно. В этом году в техникум собираюсь. Заочно».

— А заниматься когда?

— После работы. Да и тут можно.— Лида кивает на цепочку бугров гравия вдоль насыпи дороги. В один из них воткнут летний зонтик — такой малюсенький и беззащитный под бескрайним голубым куполом; под зонтиком — книга, шелестящая страницами.

Разгрузка окончена. Мы садимся в машину. Но не тут-то было! Один из разгруженных «МАЗов», разворачиваясь, съезжает на солончак и... с каждым новым оборотом колеса погружаются в трясину и прочно застревают там.

— Здравствуй, земля целинная!— сердито проговорил Павлов, доставая трос. За передок буксующей машины зацепил Володя трос. В кабину бросился неудачливый шофер. Трос выпрямляется, угрожающе звенит, как натянутая на колке струна, и — лопается. Что-то ужасно нелитературное выкрикивает шофер. Буксующий «МАЗ» медленно, но верно скатывается на прежнее место. Вскоре заглох мотор. Беда...Но вот с карьера подкатывают два «МАЗа» и, зацепив несчастную машину тросами, с натугой выволакивают ее на насыпь.

**Учетчица Лида Чернецкая**

— Обычная история,— заговорил Павлов на пути к карьеру.— Строили мы недавно дорогу на Султан-хауз, так там хуже было. Села машина. Бились и так и и эдак — не вылазит. Отложили до утра. А утром глядим —от «МАЗа» кабина одна торчит, по самый скат утонула... Коварная она — эта Голодная степь!

... Длинная тень от нашего «МАЗа» заскользила по земле, Володя скосил на нас глаза.

— Ну как? Жарко было?

— Да.

Павлов рассмеялся:

— Вы вот у них побывайте. Тогда и поймете, где жарко...

И кивнул на штукатуров. На лесах нового дома, под палящими лучами облицовывали они фасад.

●

Валентин Вацура — подвижной широкоплечий белорусс — ведет нас по лесам больничного городка.

— Я вас сначала с ребятами познакомлю. У нас полный интернационал. Вот Ваня Полежако, украинец. Он хоть и не член бригады, но без него мы как без рук.

Вацура указал на слесаря бетонного завода Ивана Полежако, который на крыше корпуса монтировал эстакадный кран. Живописно густые бакенбарды Вани сбегают к самому подбородку. Нам вспоминаются герои романов Жюля Верна. Должно быть, Ваня является их почитателем. И точно: в комнате одного из вагончиков, где жили Ваня и жена его Валя, мы увидели 6-й том Собрания сочинений Жюля Верна, «Избранное» Беляева и другие произведения этого жанра. У любимых героев перенял Ваня и другое: неистощимую страсть к изобретательству. Нехитрое приспособление — «качающееся сито»—смонтировал Полежако на растворонасосе. Из металлических отходов сделал он рычаг и укрепил на передаточной шестерне насоса. Эксцентрик насоса при своем вращении приводит в движение рычаг, а тот раскачивает сито, в котором просеивается раствор, прежде чем он попадает к штукатурам. Раньше сито приходилось трясти вручную. 17% времени и 30% раствора позволило сэкономить «качающееся сито» Ивана Полежако!

Идем дальше и останавливаемся подле супругов Баймуратовых —Фании и Ишмамата.

— Новички,— рекомендует Вацура, внимательно глядя на движения рук Ишмамата. Лицо парня, забрызганное капельками раствора, выражает сосредоточенность. Осторожно, бережно зачерпывает он раствор из ведра в руках жены и старательно набрасывает его на стену.

— Трудновато пока, конечно.— Вацура пальцем тычет в степь, начинающуюся прямо от стены корпуса.— Тепло у нас. Но ничего, привыкнут. Главное, желание имеют учиться. Приезжайте к нам через месяц-два, посмотрите, как они старичков обставлять будут!

«Старичков» трое: татарка Раиса Магдиева, узбек Нураджан Газиев и самый «старый» — каракалпак Тургунбай Нурмуратов, юноша восемнадцати лет, пружинистый, мускулистый, с глазами цепкими, хитроватыми — себе на уме.

— Мои бывшие ученики... Расскажи-ка, Толя, как человеком стал,— попросил Вацура Нурмуратова.— Героями нас называют...

— А про кого рассказать? — удивился Тургунбай.

— Про себя, как работаешь, показатели какие...

— Показатели по бригаде 150—180%. Но не в том дело. Бригада наша вроде ФЗО: профессии дает.

— Ты о себе давай,— прервал его Валя.

— Ну, родился...— начал Тургунбай неохотно. — Папа с мамой умерли, попал в детдом, кончил семилетку... Потом сюда, по комсомольской путевке. А чего ты, Валя, сам молчишь? Мы же в одной палатке жили.

**Бригадир штукатуров Валентин Вацура**

— Женился он недавно,— перебил Вацура.— На Рае Голубевой, тоже из нашей бригады. Она в декрете сейчас.

— Я вам надоел!— сердито сказал Тургунбай и отошел в сторону.

— Он хотел сказать — надоело отвечать ему на ваши вопросы,— пояснил Вацура с улыбкой.— Русский-то он недавно выучил.

Тургунбай вскоре вернулся в окружении всей бригады.

— Снимите нас! Память будет!

Бригада в мгновение ока уселась в кружок. Вацура подсел к нему. Анатолий Амосович предложил «выдать улыбку 120 на 90» (это значит — улыбнуться широко, что называется до ушей). Моторист Леонид Малахов вслух припомнил, как дед Щукарь кобылу покупал. Дружный хохот разнесся по пустому зданию и улетел в степь.

После съемки Вацура задумчиво сказал:—«А куда же это подевался...»— он произнес имя члена бригады, но попросил нас нигде не называть его («исправится!»). Вацура вошел в одну из комнат, огляделся и сплюнул: глубокие трещины покрывали свежую штукатурку потолка.

— Его работа — дьявольская...— негодует Валя.— У нас вчера получка была, вот он и... Пошли!

С бригадиром мы отправляемся на поиски пропавшего. Заглядываем в пустующие столовые. Осматриваем винные лавки, где толпятся немногочисленные посетители и что-то кричат друг другу в уши надсадными голосами.

— Он по своей глупости в очко играет. Ну и сидит без денег, к тому же голодный...

Вацура сворачивает на улицу, она упирается в палатки. Валя прикасается рукой к стволам молоденьких деревьев по обочине дороги. Забавные деревца: четыре проволочных тросика, зацепленные за колышки, сходятся на стволе.

— Человек на целине — что молодое деревце: гнут его разные ветры, сломать могут,— философски замечает Вацура.— Заботиться о нем надо, беречь.

Останавливаемся у одной из палаток. Валя решительным жестом задерживает нас у входа и отправляется в палатку один. Деликатный воспитатель, несмотря на свои

двадцать три года, Валя не желает выставлять товарища на всеобщее осмеяние. Мы стоим у входа, слышим голоса, что доносятся из-за стенки, и наблюдаем примечательную картинку.

Порывы ветра раскачивают деревца, пригибают их к земле. Пружинят туго натянутые тросики, удерживая слабые, тонкие стволы. И деревца выпрямляются!

Мы смотрим на деревца и верим в то, что и любитель игры в очко скоро сделается человеком.

— А ну его к монаху!— с сердцем сказал Вацура, появляясь из палатки.— Сидит. Доигрался. Аж выйти не в чем.

— Давно он этим увлекается?

Валя махнул рукой и не ответил.

Но потом прибавил:

— Я дурак, все в одиночку с ним воюю. Ладно, теперь мы его в бригаде обсудим, доведем до сознания!

... По степи рассыпались огоньки, когда у Вацуры кончились заботы. Валя выбил спецовку, и мы неспеша двинулись по вечерним улицам Янги-Ера.

— Приехал я сюда в пятьдесят шестом году,— начал Вацура.— Поселился в палатке № 17. Она вот тут стояла,— Валя топнул о землю,— неподалеку от здания главка на Самаркандской улице.— Зашел в палатку — мать честная!— пола настелено не было — земля сырая, ложишься спать, а в кровати грязи на пять сантиметров. Проснешься утром — холодно, лежишь и дрожишь. Только смехом и шутками поднимаешь дежурного. Дескать, вставай, родной, затапливай печь! А сам тоже встаешь и на работу. Тут все так жили тогда: Иван Балух, Николай Леонтьев, Михаил Диль, Николай Липин. Мы с Тургунбаем и Юрой Вариницыным в одной палатке были. Юра теперь на шагающем — помощником машиниста. Мы все вспоминали тогда дом родной, отца с матерью. Я сам-то из Ленинграда приехал... Ну да ладно. Никто нас сюда не гнал — сами приехали. Значит, не скулить, а работать надо. Языком целину не поднимешь. Да ведь и раньше не легче было. Родился я в Витебской области, есть там местечко Копысь, может, слыхали? Жил там и радовался. А потом пришла война, попали мы под фашистский гнет и насилие. Всего нагляделся...

Наши пришли. Я уехал в Ленинград учиться на штукатура. Оттуда в Казахстан, на целину. Ну и там тоже — всякое бывало. В метель работали и в сильные морозы. Построили три совхоза и с ребятами решили сюда податься. Штукатурили тут финские домики. Дали мне звено. Выучи, говорят, нам кадры нужны. Ладно. Учу и работаю. Трудновато было поначалу. Здешние все подобрались, русского языка вовсе не знали. Так я руками объяснял, пальцем указывал. Выучил. Восемь человек.

Вацура усмехается.

— Вот она какая — жизнь. Вот про нее-то я и объясняю ученикам... Или вот. Жарятся люди на солнце, ветер глаза задувает, зимой — дождь, слякоть. А работать надо. Нельзя не работать. Ни себе пользы, ни обществу. И вообще: если мы эту степь не поднимем, то кто поднимет? Некому!.. А про нас пишут: «герои», «подъем» и все такое... Нет тут героев. Есть люди. Когда тяжело—не ноют... Да нам-то что! Уж если кому трудно в степи — так это им, хлопкоробам. Сходите к ним!

●

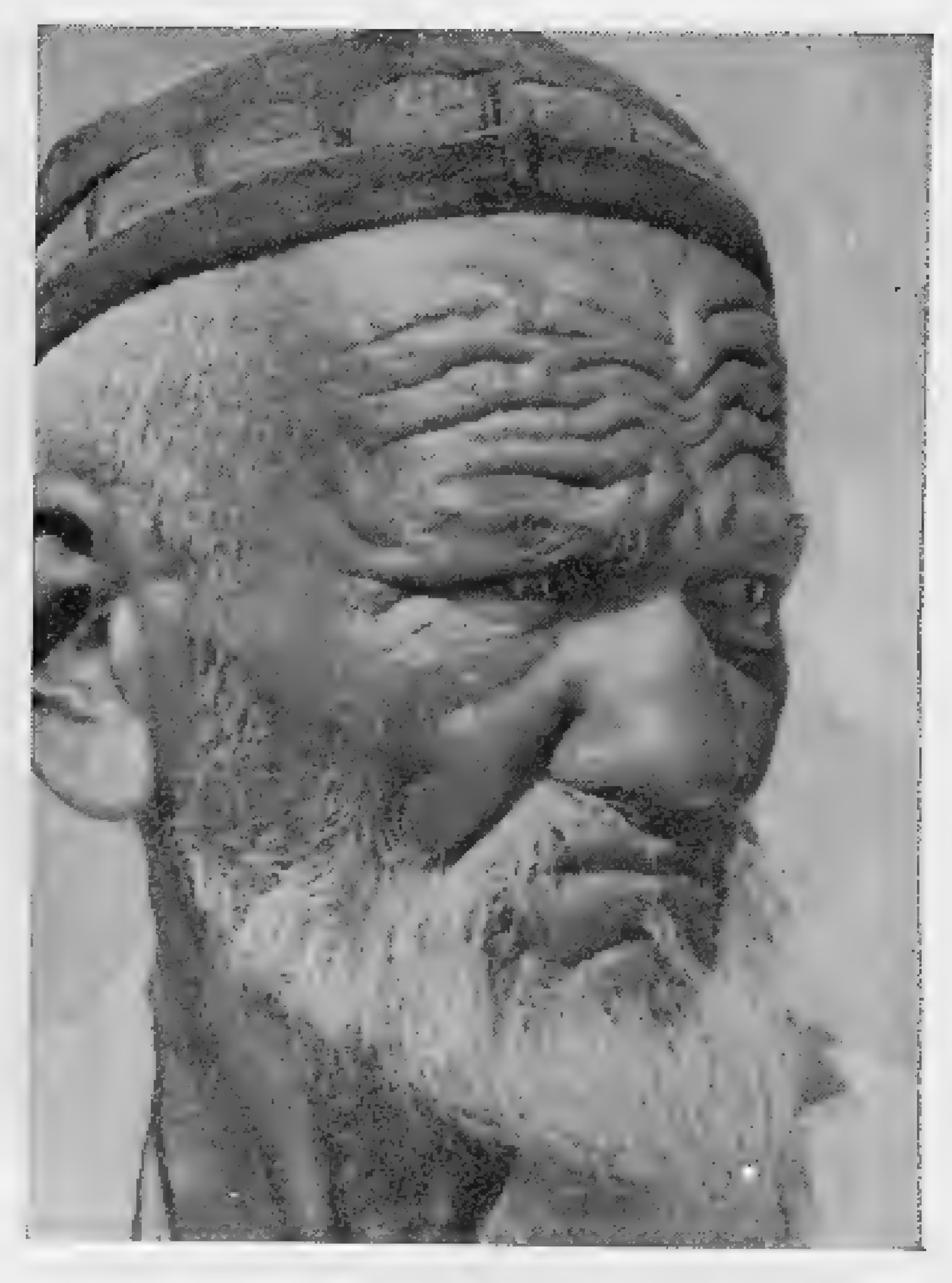
Пшеничная размером с широкополую шляпу лепешка покоится на ладонях Ерматаата Норматова — поливальщика хлопковых плантаций совхоза «Дружба». В сравне-

нии с лепешкой руки старика, огромные, как лопаты, с тяжелыми суставами натруженных пальцев, кажутся маленькими. Ермат-ата говорит:

— Если вы захотите эту лепешку съесть, вы не станете запихивать ее в рот целиком. Вы разломаете ее на куски и потом возьметесь за еду. Голодная степь — что эта лепешка: сразу всю ее не освоить, не покорить. По кускам, помаленьку можно отнять у степи землю. И каждый кусочек обрабатывать культурно, трудиться, себя не жалеть...

Ермат-ата разламывает лепешку и на скатерти раскладывает куски. Восемь сыновей и дочерей, сноха и трое внуков сидят рядом с нами. Перед выходом на работу завтракает семья. Двенадцать рук — мужских и женских, мускулистых, сильных и слабых, пухлых, нежных — тянутся к подносу с чаем и сладостями. Из-под нависших седых бровей Ермат-ата сверлит нас пронзительным взглядом своих насмешливых глаз и продолжает:

— А это нелегко — трудиться на солончаке. Терпения не хватает некоторым, особенно молодым. Им все сразу подавай, на скатерти. В первый же год посеяли мы хлопка столько, что и подсчитать трудно, за количеством гектаров погнались. Обработать как следует не смогли, погиб хлопчатник...



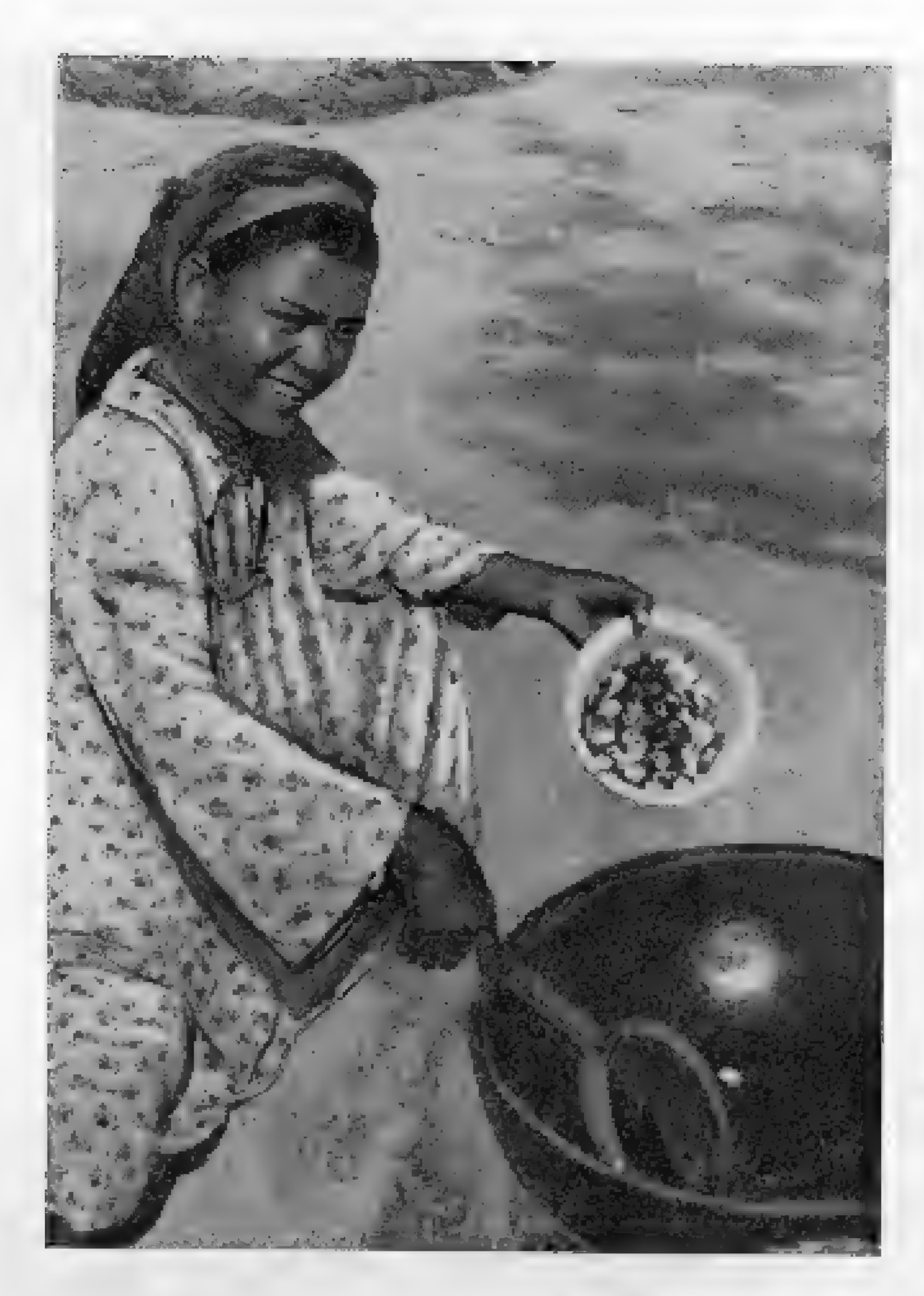
Ермат-ата Норматов—поливальщик совхоза «Дружба»

Концом поясного платка Ермат-ата вытирает губы, собирает с подноса крошки и кормит ими голубей, что взлетают над ним и доверчиво садятся ему на плечи. Семейство старика, точно по команде, разом перестает есть. Ермат-ата поднялся, и все последовали его примеру.

Кетмень — орудие поливальщика — положил на плечо Ермат-ата и зашагал в поле, которое начиналось сразу от дворика Норматовых.

Легко, свободно, едва касаясь босыми ногами тропинки, шел семидесятилетний хлопкороб. Во дворике дома осталась дочь старика Марьям с тремя внуками. Остальные цепочкой потянулись за отцом, шлепая ногами по горячей пыли. Звеньевой Рузыбай, тракторист Карабай, поливальщица Бувнор и Аликул Уралов — приемный сын Ермата-ата — все члены комсомольско-молодежной бригады Рисолат Ерматовой. Сама Рисолат ночевала в поселке отделения совхоза — поближе к бригаде.

Все дальше от дома уходят дети Ермата-ата. Все загорелые до шоколадной коричневости, худощавые, черноволосые. И непривычно видеть среди них голубоглазую



Марьям Ерматова за приготовлением обеда

Бувнор Ерматова и Ермат-ата Норматов на поливе хлопчатника

блондинку Лену Рожненко — жену Рузыбая, — повязанную свежевыстиранным белым платочком так, как это делают колхозные девчата где-нибудь на Полтавщине.

— А эти куда? — спрашиваем мы у Ермата-ата и киваем на двенадцатилетних крепышей — Норийгита и Туманбая — и шестилетнюю Нусрат с глазами-бусинками. Братья деловито следовали за старшими, ведя на привязи барана и козу. Нусрат подгоняла животных тростинкой.

— Эти? По домашним делам, — ответил старик. — Скотину накормить, хворост собрать для очага. Мать наша померла. Марьям теперь за домашнюю хозяйку. А легко ли обед приготовить на такую ораву, постирать, двор вымести и за внуками приглядеть? Вот они ей и помогают, каникулы у них сейчас...

— И не устает Марьям?

— Человек устает, когда ему делать нечего. И мне сыновья часто говорят: «Отдохнули бы вы, полежали»... Мне и пенсию предлагали сто раз — наш директор Гани Агзамходжаев. А с чего мне отдыхать?

— В ваши годы?

— Видели вы у меня голубей?— Ермат-ата рассмеялся.— Отец мой когда-то выпустил меня из своих рук, как я этих голубей, и сказал, чтоб не садился... пока кому-нибудь нужен буду. А за моими птенцами все присматривать надо. Терпения у них мало, торопятся...

Малыши свернули с тропинки в заросли травы вдоль берега оросительного канала. Потом исчез Карабай, и вскоре издалека донеслось тарахтенье трактора. Ермат-ата и Бувнор остановились у арыка и склонились над ним. Ударами кетменя старик запрудил одну из борозд грядки и воду из арыка направил на соседнюю борозду. Но, прежде чем вода успела проникнуть туда, Ермат-ата на ее пути возвел маленькую насыпь. Быстро глянув на грядку, Бувнор вставила в насыпь камышовую трубку.

Ермат-ата испытующе смотрит на Бувнор и тихо говорит мне:

— Ей хоть и семнадцать, а я ее на трех мужчин не променяю.

И кивает на участок, закрепленный за ним. С кустами высокими, обильно усыпанными коробочками, участок этот разительно отличается от участка соседей. Неказистые хилые кустики там едва достают до колен.

— Здесь другие работали,— лицо Ермата-ата становится злым, в голосе появляются металлические нотки. — Не любят они землю, а она им отвечает тем же. Солнце уже встало давно, а их нет. Где они? Вы видите их? И я не вижу, и никто не видит. На базар пошли небось, там и пот проливать будут. Ну, ладно. Урожай на базаре не купишь! Нет, не зря я вам голову морочил, про терпенье рассказывал. Сами теперь видите. Дорогу осилит идущий. Это правильно старики говорили.

Ермат-ата оборачивается к своему участку и с поистине отцовской нежностью гладит кусты.

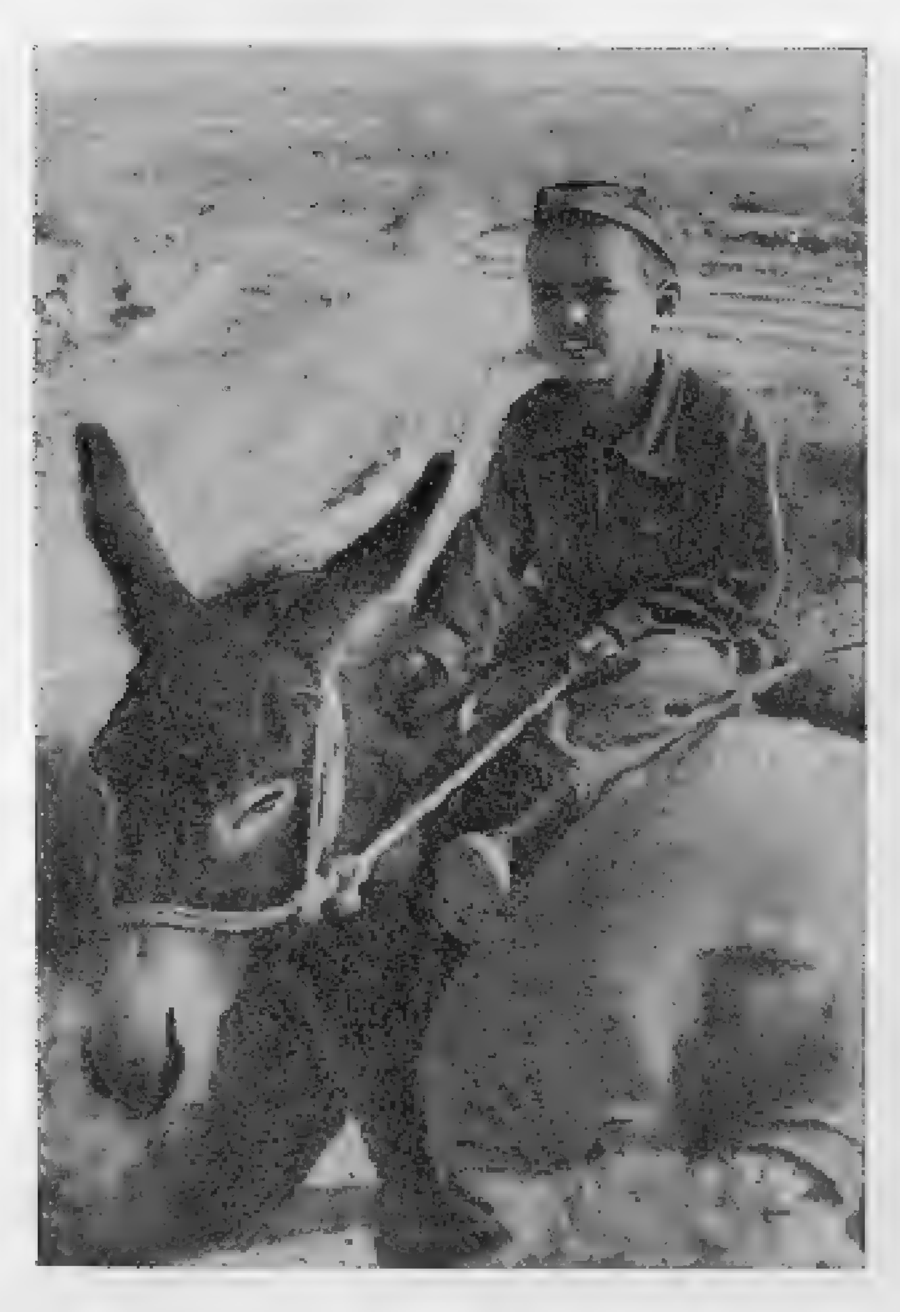
Дорогу осилит идущий... Несколько дней провели мы в бригаде Рисолат Ерматовой, и десятки раз убеждались в справедливости этого народного изречения. Приведу лишь один особенно запомнившийся мне эпизод.

Исполнив бо́льшую часть своих многочисленных дел, Рисолат направилась на «карты» поля бригады. Дружно трудятся парни и девушки, влажными от пота сделались их рубашки и платья. В ритме размеренном, неторопливом сгибаются спины. Ударами кетменя члены бригады мотыжат землю вокруг кустов. Делается это для того, чтобы корневая система растений получила достаточное количество необходимого ей кислорода.

Выйдя на «карту», Рисолат огляделась: вся бригада на поле. Успокоенная Рисолат принялась мотыжить наравне с подругами. Солнце поднималось все выше. Припекало все сильней. Девушки то и дело

**Бригадир комсомольско-молодежной бригады Рисолат Ерматова**

**Рисолат Ерматова учит свою сестренку Нусрат собирать хлопок**



Туманбай Ерматов перевозит хлопок

останавливали работу и бросали на Рисолат нетерпеливые взгляды: им, с утра не сходившим с грядок, понятно, хотелось передохнуть.

Некоторое время они крепились, не смея прекратить работу прежде, чем это сделает бригадир. Потом они не выдержали и ушли с грядок. Невесть откуда рядом с Рисолат появился Ермат-ата. Не говоря ни слова, старик встал над грядкой и принялся мотыжить. И вот Ермат-ата быстро нагоняет дочь, подбадривает ее, опережает, но ни слова упрека не последовало от него в адрес тех, кто неподалеку наслаждался покоем. Будто не видя Ермата-ата, оживленно болтают девушки и парни. Мы сидим рядом с ними и наблюдаем за выражением лиц. Вот у одного юноши исчезает выражение беспечности, довольства собой, удовлетворения от, казалось бы, заслуженного отдыха. Нет-нет да и глянет какая-нибудь из девушек на старика, быстро отвернется. Не выдерживают отдыхающие, выходят на грядки. С лицами озабоченными, виноватыми: совестно.

А Ермат-ата исчезает с поля так же незаметно, как и появился.

— Все это пустяки, привыкнуть можно. Бывает, когда и вправду героем надо быть. У нас дамбу канала вода прорывает. Песчаная дамба, из солончака. Чуть ветер или воды в канале прибавится — дамба размокает. А куда ей деваться — воде? На поле, конечно. Растения вырывает прямо с корнем. Берутся ребята за руки там, где прорвало, и стоят. Живая плотина.

Мы вновь сидим во дворике Ермата-ата. За ужином собралось его многочисленное семейство.

— Нам человек дороже земли и неба. А все, что мы тут делаем, для него — человека,— продолжает старик и придвигает поднос детям. — Отсюда и старания.

Кусочек лепешки взял с подноса Ермат-ата, обмакнул в суп и стал жевать своими редкими зубами. Все молча последовали его примеру. Ничего больше не сказал Ермат-ата, отнекиваясь и настойчиво предлагая нам поесть. Тишина воцарилась в дворике. Серп луны появился в небе. У ног Ермата-ата курлыкали голуби и поклевывали крошки.

Умолчал старый крестьянин о двух обстоятельствах своей жизни, проливающих свет на многое. О том, что в пятьдесят лет Ермат-ата добровольцем ушел на Великую Отечественную войну, а возвратясь, продолжал работать. Несмотря на ранения и контузию, отказавшись от пенсии, которую ему предложили.

Никто, ни один из тех тружеников степи, с кем довелось нам встретиться, и не помышлял о том, что занят истинно героическим делом. Точно сговорившись между собой, все они отсылали нас друг к дружке. Нет им числа — героям — на целине.

Судьбы целинников, одна удивительнее другой, требуют внимания художников...

Вот лишь две из них. Учительница Галина Ташланова, ей двадцать два года. Узкоплечая, невидная, она с удивлением смотрит на меня и смущенно, заливаясь румянцем, рассказывает о себе:

— Приехала я в Голодную степь после окончания Каршинского педучилища в позапрошлом году. Не было тут тогда ничего. Шла я по степи и наткнулась на палку с дощечкой. На дощечке надпись: «Здесь строится автобаза». Смотрю, недалеко от палки — автобус без колес. Там у нас тогда был и отдел кадров, и кабинет директора, и диспетчерская. Обращаюсь к директору, прошу взять меня на работу. Спрашивает: «Кто такая?»—«Я — учительница». Директор смеется: «Поезжайте домой, девушка. Детей у нас пока нету, учить некого...». А я не соглашаюсь: «Дайте, говорю, такую работу, чтоб бегать приходилось, чтоб жарко было. Лопату, говорю, дайте!» Молодая была, глупая... Смеется директор: «Ну, ладно!» Взяли меня техником по резине. Я шоферам баллоны отпускала, на выезде давление в баллонах проверяла. Неумелая была: часто весь воздух из баллона выпущу, шоферы ругаются. Директор решил перевести меня в кондукторы. Потом построили школу. Взяли меня руководителем класса. Дали мне второй класс. Первый должен был вести опытный учитель. А он возьми и откажись, не приехал к нам в Янги-Ер. Попросил меня директор пойти вместо него в первый класс. Пошла. Иду и плачу. От радости, наверно, или от испуга Вхожу в класс — боже мой!— родители с детьми сидят, угрюмые такие, сердитые, целый урок просидели в ожидании учителя. Попросила я родителей выйти. Дети притихли и смотрят на меня, ждут, что я дальше делать буду. А я волнуюсь и рта раскрыть не могу. Потом собралась с мыслями, ну и... Вот и все. Учу сейчас тех же ребят, второклассники они нынче.

•

Письмо Юры Вариницына Леониду Елисееву.

«Здравствуй, Леонид!

Пишет тебе помощник машиниста с далекого Южного Голодностепского канала. Работаю я на шагающем экскаваторе. Условия у нас такие, что машина наша мучается. Грунты топкие, вода подпочвенная. То ковш забуксует, то вся машина провалится. Гляжу я на нее и думаю: такая и у меня жизнь была —

**Помощник машиниста шагающего экскаватора Юрий Вариницын**

Юрий Вариницын, его жена Галина и их дочь

от одного несчастья отобьюсь, другое наваливается.

Родился я в 1931 году. В сорок втором году мать моя попала в тюрьму. Веселая была женщина, чересчур. А я, стало быть, в детдом (мать с отцом разошлись). А в мире — война, трудное время. В детдоме нашем завелись воры, кормили нас скверно, к примеру, мучное нельзя было жевать, так как наполовину было разбавлено песком. Ходил тогда по детдому девиз «не украдешь — не поешь». Но этот девиз был не по мне. Я сбежал из детского дома и решил лучше просить милостыню, чем воровать. Так я искал себе в жизни путь, а тем временем мне не раз приходилось ночевать в собачьей конуре. Ростом я был мал и вполне там помещался.

Позже, в 1943 году, устроился я на работу свинопасом в подсобное хозяйство и, заболев малярией, в больном состоянии опять попал в тот же детдом. Поднявшись через полгода с постели, я вновь сбежал из детдома, устроился в народный суд рассыльным и одновременно пошел учиться в школу.

В 1946 году освободилась моя мать и заявила мне: «Я молодая и хочу жить, а ты уже большой, можешь работать». Делать нечего, надо работать. Поступил на стройку подсобным рабочим и приобрел там специальности каменщика, штукатура и частично плотника. В 1951 году был призван в ряды Советской Армии, где вступил в комсомол и был командиром отделения.

Демобилизовавшись, женился на девушке, с которой дружил во время службы. Это была Галина — теперь моя жена. Она училась в Киевском техническом училище.

После училища Галина поехала со мной в Беговат, и поступили мы на Узбекский металлургический завод. Я — в мартеновский цех канавщиком, она — в проектный отдел конструктором-чертежником. Но вот мы узнали об освоении Голодной степи и поехали туда. Жили мы в палатке. А когда родилась дочь, нам дали квартиру.

Все это я считаю большим счастьем. Трудно началась моя жизнь, а все же я стал человеком. Зарабатываем неплохо. Живем дружно. Приобрели радиоприемник, мебель, обзавелись библиотечкой...

Говорят: горбатого, мол, могила исправит. Ерунда! Каждый может стать человеком. Сила воли нужна для того. А геройства тут никакого не требуется. Ведь у нас, в Советском Союзе, открыты все пути. Хочешь учиться — учись, хочешь работать — работай. Но не воровать, так как этот путь очень короток— не дальше ворот тюрьмы».

Да, необычна по своему драматизму судьба Вариницина. Но она подтверждает жизненность новой поговорки: «Человек поднимает целину, а целина—человека».

Я переписываю письмо, ставлю точку и возвращаю его автору. Юра—низкорослый худощавый паренек — лукаво глядит на меня и, ухмыльнувшись, говорит:

— А знаешь ли ты, почему я стараюсь, чтоб мы жили хорошо?

— Нет.

— Есть на свете такие типы: дядя и тетка Галины. Когда я за Галей ухаживал, они думали, что я на их дом претендую. Нужен мне этот дом, как машине пятое колесо! Так вот, купим мы с Галей машину и к ним поедем. Пусть видят, как мы живем...

— А письмо куда? — спрашиваю я Вариницына.

— В «Комсомольскую правду». Леониду Елисееву ответ. Понимаешь, интересуется парень, есть ли в жизни смысл.

●

...Янги-Ер спит. Опустели улицы. Задрав в небо стрелы, замерли башенные краны. Мы прощались с городом и бродили по его улицам. И в мыслях своих уносились к нашим новым друзьям.

И спорили о нашем киноискусстве. Хоть и медленнее, чем хотелось бы, но вторгается в наши фильмы жизнь непростая, полная великого и прекрасного, драматического и веселого.

«Большая семья». Это принципиальная удача в потоке картин последних лет. Черты социалистического сознания составляют главное в образах героев сценария. Верность революционным традициям служит в семье Журбиных критерием в оценке нравственной ценности человека.

«Летят журавли», «Добровольцы», «Павел Корчагин»...: Мне бесконечно дорого стремление их создателей нарисовать образ «маленького» человека, замечательного великостью своих помыслов и свершений, необычайностью своей истории, широтой сердца и уменьем мыслить по-государственному.

Их много — честных, искренних фильмов. Не просто достается их героям «черный хлеб счастья» (Л. Леонов). Я знаю, я просто убежден в том, что с появлением именно таких картин связан новый расцвет советского кино, его золотой век.

*Фото Цины и Файзуллы Ходжаевых*

Н. Лордкипанидзе

# Судьбы сверстников

На «Добровольцах»—последней работе Ю. Егорова—нам все время вспоминался его дебют: спектакль «Три солдата», поставленный им совместно с Ю. Победоносцевым в Театре-студии киноактера. Вспоминался не по внешним ассоциациям (молодость героев, их участие в Великой Отечественной войне), а по той внутренней связи, которая всегда есть в произведениях художника, как-то сразу и счастливо нашедшего и свою тему и манеру ее выражения.

Значит ли это, что мы не представляем для Ю. Егорова иного круга действующих лиц, чем тот, который был в «Трех солдатах», «Они были первыми», «Добровольцах»? Значит ли это также, что и художническая его манера представляется нам настолько законченной и завершенной, что всякое отступление от нее будет восприниматься как измена самому себе? Отнюдь нет.

Да, Егорова действительно влекут герои молодые, тема, как говорится, комсомольская. Однако в самой этой теме его больше интересует процесс развития характера (всегда неповторимый), нежели изображение примет возраста (всегда в какой-то степени общих). Это стремление к психологически точному рисунку, это желание разгадать человека «до дна» определяют и стиль режиссуры. Правда, говорить о творческом почерке как о чем-то вполне сложившемся и, главное, до конца проявившем себя, нельзя. В тех же «Добровольцах» намерения определеннее свершений, а иногда даже вступают в противоречие с ними. Здесь есть кадры, которые, если взять их отдельно, могут дать совсем неверное представление о фильме в целом. Вспомните, например, встречу Кайтанова и Уфимцева на шоссе, по возвращении из Германии. Она сделана так торопливо, так невнятно, с таким невниманием к героям, словно режиссер нашел для себя нечто более важное, чем непосредственные чувства двух друзей, впервые свидевшихся после войны. Этим более важным, очевидно, оказались для него строфы из поэмы (вряд ли нужно напоминать, что первооснова «Добровольцев»— одноименный роман в стихах Е. Долматовского), смысл которых сводится к тому, что в каждой неожиданной встрече, по существу, нет ничего неожиданного, коль скоро герои ходят «не с краю, а главной дорогой».

В романе строки эти должны восприниматься иносказательно — поэт ведет речь не столько о данной, конкретной дороге, сколько обо всем том жизненном пути, прямом и честном, которым следуют его герои. Здесь же, в фильме, образ расшифровывается, наивно иллюстрируется, и оттого второй план начисто пропадает. Создается впечатление, что основная забота авторов — оправдать новое и, как в первый раз, не очень-то подготовленное развитием сюжета свидание действующих лиц.

> Все могут подумать — тут нет ли обмана?
> Поверить ли этому доброму чуду?
> Как будто нарочно, как пишут в романах,
> Встречаются эти ребята повсюду.
> Я сам удивлен совпаденьем немного.
> Но в нем ни фантазии нету, ни вздора:
> Ходите не с краю, а главной дорогой
> И встретите всех, кто вам близок и дорог!

Как у каждой с мыслью и чувством сделанной вещи, достоинства «Добровольцев»— закономерны. Но если нам представляются принципиальными победы, одержанные создателями картины (а это именно так), то не случайным кажется и то, что помешало ей

---

«Добровольцы» (по роману в стихах Е. Долматовского). Сценарий Е. Долматовского, Ю. Егорова, режиссер-постановщик Ю. Егоров, главный оператор И. Шатров, композитор М. Фрадкин, звукооператор А. Избуцкий. Киностудия имени М. Горького, 1958.

«ДОБРОВОЛЬЦЫ»

стать равноценной во всех своих частях. Речь идет прежде всего о сценарии.

Его большая и несомненная удача, его гражданский пафос — в той естественности, с которой судьбы главных героев связаны с судьбами страны. И достигается это единство благодаря индивидуализации действующих лиц.

Именно в этом прежде всего прелесть кинокартины, смысл принципиальной удачи ее создателей.

Ведутся и, очевидно, долго еще будут вестись споры об облике положительного героя наших дней. Дискуссии идут разными путями — вплоть до того, что досконально перечисляются все нравственные качества, которыми этот герой обязан обладать, и всерьез обсуждается вопрос — допустимы или недопустимы в его характере отдельные недостатки. Однако, горячо выясняя все это, в пылу полемики часто забывают, что простое арифметическое сложение плюсов и минусов еще не составляет характер. Он образуется лишь тогда, когда они соединяются особым, только данному человеку присущим образом, когда они освещаются его умом, согреваются его чувствами, привычками. Е. Долматовский-поэт, а потом Е. Долматовский и Ю. Егоров — авторы сценария увидели своих героев предельно точно и осязаемо. Герои жили в их воображении не просто как комсомольцы 30-х годов — героические, честные, смелые, но лишенные индивидуальных черт, а как Славка Уфимцев, Коля Кайтанов, Леля Теплова, Алеша Акишин, Маша. Именно поэтому им не страшно было сделать Акишина физически

слабым, а Уфимцева — не очень-то интеллигентным: правда была не в соблюдении канонов, а в том важнейшем для художника критерии, суть которого — проникновенное изображение действительности.

Не будь оно таким — трудно пришлось бы актерам в фильме. Возможно, что они сыграли бы неплохо — так же неплохо, как С. Плотников играет дядю Сережу, Н. Колофидин — генерала, А. Сашин-Никольский — доктора. Однако в созданных этими актерами образах есть только то, что могут дать опытность, природные способности и точное типажное совпадение с ролью. Мы видим бравого воина — вообще, старого интеллигента — вообще, умного и доброго партийного наставника — таким же, каким он встречался нам уже во многих произведениях киноискусства. Своего — неповторимого, индивидуального — в этих работах нет. Виноваты ли в этом исполнители? Или роли не удались потому, что малы, что строгий метраж картины не позволил ее создателям выписать их по-настоящему? Ответ на вопрос дают сами же «Добровольцы».

Есть в этом фильме небольшой эпизод: спустившись первый раз под землю, Уфимцев, Кайтанов и Акишин встречаются там с девушкой-метростроевкой. Они спрашивают ее, как найти бригадира, и девушка, не увидев Тепловой поблизости, предлагает хором позвать ее. На громкий крик Леля появляется, обменивается со своей подопечной парой сердитых фраз, и девушка эта уже до конца картины исчезает из поля нашего зрения. Мы не видим ее, но помним. Помним характерную манеру сидеть — небрежную и подчеркнуто независимую (так любят держаться девушки, надевшие мужской костюм), грубоватый, без полутонов, голос и вдруг такую неожиданную для ее облика деталь: классическое пение. Так же, без полутонов, но с абсолютным самозабвением исполняет она арию из «Кармен».

Мы не знаем, придумал это режиссер или актриса Нонна Мордюкова сама наделила героиню этим протяжным и, говоря по чести, изрядно-таки фальшивым «любовь, любовь». Но, кому бы ни принадлежала пальма первенства в этом деле,— главное, что маленький штришок сотворил чудо: он соединил в одном лице актрису и созданный ею образ, сделал этот образ сразу близким и симпатичным нам. Если же добавить, что роли, прибавляющей так много достоверности фильму, в литературном варианте сценария не было вовсе,— то вряд ли состоятельным окажется разговор о простой зависимости между количеством сыгранных страниц и правдивостью изображаемого.

Это драгоценное умение заставить поверить в реальность вымышленного лица, убедить не в том, что актер Л. Быков хорошо играет Алешу Акишина, а в том, что он действительно на какое-то время становится им, сообщая тем самым жизнь бестелесному существу,— это драгоценное качество во многом присуще «Добровольцам». Вспомните только Э. Быстрицкую в сцене комсомольского собрания, когда она, еще не придя в себя после сумасшедшего бега, вдруг появляется перед встревоженным, настороженным залом. Ей хочется сказать сразу обо всем: и о том, что муж невиновен, и о том, что вместе с ним и она оскорблена подозрением, спросить — как же вообще все это могло случиться? Для исполнительницы роли Лели, такой, какой мы ее знаем,— решительной, категоричной — простейшая актерская задача могла быть определена как «наступление». В том же литературном сценарии есть фраза, именно так и характеризующая состояние героини: «Кто

это мы,— совсем рассвирепела Леля...». Однако в исполнении Э. Быстрицкой меньше всего как раз этой свирепости. Как ни убеждена она, что письмо Славки и Макса — неопровержимое свидетельство в пользу Кайтанова, все же рядом с уверенностью живет в ней и огромная тревога. Эти противоречивые чувства, крайнее душевное напряжение, в котором она находится вот уже долгое время,— прорываются на собрании. Леля защищает любимого со всей отвагой и со всей свойственной ей неуступчивостью, но в какой-то момент наступает естественная реакция — она плачет.

Пожалуй, нет ничего более опасного для актера, чем слезы его героя. В такие минуты, как правило, минуты душевной кульминации роли, обнаруживается вся степень постижения ее исполнителем. Сфальшивить тут никак нельзя—как ни натурально будет выглядеть влага, орошающая глаза актера на сцене, какой естественнейшей из слез ни обернется с экрана капелька глицерина, поблескивающая у него на щеке,— они не станут настоящими до тех пор, пока исполнитель всей своей игрой не внушит публике: вот здесь я должен заплакать. Удастся ему это — зритель увидит слезы даже там, где их нет; не удастся — стыдливо опустит глаза, чтобы не быть свидетелем чужих мучений. В «Добровольцах» трудные, тяжелые и в то же время облегчающие слезы Лели воспринимаются как что-то само собой разумеющееся. Вся суть женщины — в этой душевной открытости, с которой обнаружила она и всю силу своей любви и всю веру в дорогого ей человека. И, пожалуй, проведи Э. Быстрицкая весь этот отрывок в тонах только лишь «наступательных», мы не увидели бы ту женщину, к которой так пристали редко произносимые Кайтановым слова: «Леля, Лелечка».

Ни в коей мере не преуменьшая заслуг актрисы, нам хочется сказать, что именно в этой роли, сделанной с режиссером Ю. Егоровым, обнаружился у Э. Быстрицкой настоящий внутренний темперамент. Вспышки гнева ее героини, властность, резкая смена настроений — все это выражается не в одних только запоминающихся позах, взглядах, интонациях голоса, но прежде всего в интенсивности ее духовной жизни. Последнее хочется подчеркнуть особо, ибо не так-то уж часто мы встречаемся с героями, интеллектуальное и душевное бытие которых запоминается нам именно в силу их незаурядности. В «Добровольцах» же очевидно явное стремление режиссера обнажить перед нами духовную сущность своих героев.

ДОБРОВОЛЬЦЫ»

Показателен в этом смысле образ Акишина. Актер Л. Быков не только не подчеркивает, но сознательно избегает хоть как-то акцентировать комическую природу своей роли. Она возьмет свое и без нажимов, а если позволить себе даже в самой незначительной степени обыграть соблазнительные ситуации — исчезнет вовсе или зазвучит не так явственно главное в персонаже: тонкий строй его души, мечтательность, налет восторженности. А ведь именно этими высокими чувствами переполнено сердце щуплого московского парикмахера. Они для него как самая надежная броня, защищающая его и от собственной физической слабости, и от несчастной любви, и от всех трудностей жизни. Больше того — возвышенные чувства, в атмосфере которых ему свойственно пребывать, помогают Алеше Акишину в самый страшный, смертельный его час. Спасательный аппарат, отданный другому, и безграничная любовь к Леле, к друзьям, впервые в открытую проявившая себя здесь, в затонувшей подлодке,— это закономерный итог его безупречной жизни.

И тут мы, пожалуй, подходим к тому, что составляет сущность и сильную сторону режиссерского мышления Ю. Егорова: обобщения его органично и незаметно выкристаллизовываются из всей ткани произведения.

Оговоримся тотчас же: это бывает далеко не всегда, и в «Добровольцах» есть примеры обратного. Однако в данном случае речь идет о принципах, а принципы достаточно выразительны. Они прежде всего сказываются в работе с актерами. Не только Л. Быков и Э. Быстрицкая, но и М. Ульянов — Кайтанов, П. Щербаков — Уфимцев, Л. Крылова — Маша счастливо избегают декларативности. А ведь как легко было в этой картине, задача которой — создание обобщенных, типических образов молодых людей нашего времени, заговорить общим языком, отказаться от подробностей детализации характеров! Однако вообразите себе Кайтанова без того виновато-нежного выражения лица, которое появляется у него каждый раз, стоит только ему встретиться с его Лелькой-Лелечкой (только он да она знают, сколько боли причиняют им их добровольные разлуки), представьте себе Машин прыжок без ее безграничной, до самозабвения доходящей любви к Славке, а самого Славку немного более «железобетонным» в его славных подвигах — и львиная доля того, что воспринимается в фильме как абсолютно закономерное, не показалось бы таким.

«ДОБРОВОЛЬЦЫ»

Детализация частного отлично уживается в картине с лирическими отступлениями авторов. Стихотворный текст, то сопровождающий действие, как в эпизоде первого свидания Кайтанова и Лели, то комментирующий его, как в кадрах начала войны,— по сути дела тоже является выражением душевного состояния героев. Именно возвышенный и чистый строй их души, которому стихи так органически близки, и выводит «Добровольцев» из числа тех картин, уныло-скрупулезное бытописательство которых так же лишено мысли, как и выспренний пафос. Высокое гражданское звучание фильма в целом определяется не героическими событиями, к которым люди пристегнуты как бы по необходимости, а самими людьми, нравственная сила которых сделала героической историю нашего государства.

Мы написали эти строки и сразу же подумали о тех действующих лицах «Добровольцев», в образах которых главный принцип картины или не проявляется вовсе, или проявляется слабо. Подумали мы о заключительной части фильма, иллюстративность которой очевидна. Чем же объяснить, что Ю. Егоров, чьи способности к кинематографически выигрышному отбору событий особенно видны тем, кто знаком с литературным вариантом сценария, не заметил явных просчетов картины? Уверены, что произошло это не случайно. Словно не доверяя тому, что жанр лирически-приподнятой психологической драмы окажется в состоянии передать и пафос эпохи и суть характеров ее людей, Ю. Егоров и

«ДОБРОВОЛЬЦЫ»

Е. Долматовский в изобилии вводят в ткань картины эпизоды, которые, по их мысли, должны придать ей общественно весомое звучание.

Вспомните начало фильма: шахту метро, ребят, впервые столкнувшихся с трудной, незнакомой работой, и нас, тоже впервые увидевших героев картины. Интерес к ним, желание разглядеть их — закономерны. Однако, вместо того чтобы удовлетворить это законное любопытство, кадры, один за другим мелькающие под бодрую музыку (трудно поверить, что она принадлежит тому же М. Фрадкину, который написал такие милые песни для фильма), показывают нам общим планом труд на строительстве метрополитена. Потом эти кадры обрываются так же неожиданно, как и начались, и мы становимся свидетелями... чествования ударной бригады Кайтанова. Неправда ли, несколько «вдруг»?

А конец «Добровольцев»— мирное послевоенное время? Право же, теперь мы так хорошо знаем героев, что не нужно всего нагромождения событий, чтобы понять и прочувствовать, как ответят они на зов Родины. Сравнительно небольшой метраж картины расходуется неэкономно, иногда ничего не прибавляя к характеристике действующих лиц.

Природа просчетов и в первом и во втором случае — одна, хотя нашла она свое выражение в несходных художественных приемах. Но, как известно, прием редко сам по себе что-либо значит. Те же «обобщенные» кадры, которые так странно выглядят в начале картины, ибо ничем внутренне не мотивированы, закономерны, например, в кадрах нашего наступления на фашистов.

Просчеты авторов картины обидны. Куда приятней было бы не говорить о них. Однако умолчать о недостатках — не значит не заметить их. К тому же талантливо и честно сделанная работа предопределяет дружески-требовательное, неснисходительное отношение к фильму.

Б. Агапов

# Идем дальше!

Первые опыты с панорамным кино в нашей стране были проведены режиссером научного фильма Кириллом Домбровским. По его инициативе и под его руководством на Московском государственном оптическом заводе с участием работников завода Вейнберга и Песчанского были созданы съемочная камера и проекционная аппаратура, он же снял и первый экспериментальный фильм для кинопанорамного экрана. Я видел эти материалы.

Мы едем по шоссе вдоль Черноморского побережья Кавказа. Справа покрытые густой растительностью горы, слева — гладь моря, впереди перед нами — водитель, ветровое стекло открытого автомобиля и мчащаяся навстречу дорога. С шумом проносятся мимо встречные машины. Вот девушка на обочине поднимает руку. Мы останавливаемся. Девушка садится в машину рядом с водителем, и мы продолжаем наше путешествие.

Мы — на глиссере. Рядом с нами и впереди нас мчатся такие же глиссеры, вздымая перья пены, рокоча моторами. Санаторные берега плывут мимо нас. Вот мы взлетаем на гребень волны, и берега падают, мы соскальзываем вниз, и берега прыгают вверх. Крутой поворот — и начинается игра глиссеров в волнах. Они преследуют друг друга, убегают один от другого... Веселые, мокрые, раскрасневшиеся от азарта и загара юноши и девушки машут полотенцами и шарфами, то приближаясь к нашей машине, то вновь пропадая в волнах.

Мы едем по лесу. На этот раз камера смотрит не вперед, а перпендикулярно движению. Стволы деревьев движутся справа налево по всей ширине громадного экрана, лес не только велик, но и очень красив в своей дикости.

Это были пробы нового вида кинотехники. Еще неизвестны были ее возможности, но уже ясно обнаруживалось, что пространственные ощущения здесь совсем иные, чем даже в широкоэкранном кино.

Много уже писалось об «эффекте присутствия», который достигается благодаря тому, что в восприятии участвует и боковое зрение, и вы как бы полностью окружены, охвачены зрелищем. Это вместе со стереозвуком, несомненно, является, так сказать, физиологической основой панорамного кино. Это и поражает зрителя прежде всего. Но «эффект присутствия» только основа. На ней можно строить новый вид зрелищного искусства. Как же строить?

Это можно решить только путем эксперимента, ибо именно практика и должна раскрывать перед нами тайны кинопанорамы.

Недавно мне случилось видеть так называемую циркораму, которую демонстрировали американцы в своем павильоне на Брюссельской выставке. Это — кино с круговым обзором. Вы стоите в круглом зале, а вокруг вас на всех стенах идет фильм. Одиннадцать прожекторов работают синхронно, давая изображение одиннадцати экранам, которые разделены тонкими вертикальными рамками. Эти рамки нужны для того, чтобы поместить объективы проекторов, кроме того, они освобождают циркораму от технической проблемы сопряжения границ соседних изображений.

Технически это зрелище выглядит слабее, чем кинопанорама, потому что свет недостаточен, цвет блеклый, стереозвук почти не использован. Поскольку вы не в состоянии все время вертеться, вы смотрите обычно перед собой, так что по меньшей мере половина циркорамы остается вне внимания.

Фильм, показанный на выставке, был обычным видовым фильмом: путешествие по США от Нью-Йорка до Сан-Франциско. Никаких

---

*В порядке обсуждения.*

новых открытий сравнительно с обычной кинопанорамой. Основная черта — безлюдность. Есть пейзажи, есть движение, но нет людей. Они — не более чем деталь пейзажа, как деревья или автомобили.

Советский кинопанорамный фильм Р. Кармена, демонстрировавшийся на выставке, был несравнимо богаче, ярче, технически совершеннее. В нем были показаны не только пейзажи, но и люди.

Сейчас режиссер Л. Кристи, сценарист В. Комиссаржевский и операторы В. Воронцов, И. Гутман, А. Колошин и С. Медынский создали новый советский панорамный фильм, который называется «Волшебное зеркало».

Авторы фильма решили найти некий единый прием развертывания и сочетания документальных эпизодов и выбрали для этого сказочный образ волшебного зеркала, которое обладает способностью отражать только самое хорошее.

Отражением в этом зеркале — по мысли авторов — и должно являться все, что показано на экране.

Я не хочу полемизировать с авторами касательно такого приема — не в этом тема настоящей статьи. Я выскажу очень кратко мое личное, ни для кого не обязательное мнение.

Во-первых, я не вижу необходимости выдумывания каких бы то ни было «единых приемов» для документальных фильмов. Все эти попытки «сквозной драматургии» в документальном кинематографе были всегда нарочиты, отдавали формализмом и на протяжении фильма всегда отходили на второй план или выпирали как фальшивые.

Из всей практики документальной кинематографии, из самого существа этого искусства вытекает, что единства, цельности фильма можно достигнуть только при одном условии, а именно: если *идея, порожденная реальной жизнью, будет находить свое воплощение, свое логическое и художественное развитие в кадрах, фиксирующих жизнь*.

Любая попытка навязать реальной жизни постороннюю ей мысль, нанизать эпизоды реальной жизни на выдуманный «художественный» стержень будет насиловать действительность, искажать ее, мешать ее осмыслению.

Не «единый прием», а единая идея должна пронизывать фильм.

Мне кажется, сценарный прием в фильме «Волшебное зеркало» еще раз на практике подтверждает эту мысль.

К сожалению, я уже не могу перевоплотиться в ребенка десяти лет, чтобы представить себе окружающее в виде сказки, наших людей в виде волшебников, а нашу Арктику в виде владений Снежной королевы. Но когда я делаю усилие памяти, чтобы возвратить себя в десятые годы нашего века, мне рисуется Северный полюс моего детства совершенно свободным от королев. Уже в те времена он был для нас, мальчуганов, связан с образами Жюля Верна, с именами Фритьофа Нансена, Седова, Амундсена. Я не могу себе представить, чтобы тем более наши пацаны, желторотые фантазеры середины XX столетия, хоть на секундочку вспомнили о какой-то Снежной королеве, когда мечтают о своих подвигах на полюсах Земли.

Мне скажут: вы не понимаете иронии.

Но ирония хороша над тем, что есть, а над тем, чего не существует, нечего и иронизировать.

Арктика, полюс никогда и никем не связывались со сказкой, да еще о снежных королевах.

Так же невозможно, даже противоестественно связывать советские искусственные спутники Земли с Иванушкой-дурачком, летающим на Коньке-Горбунке. А уж когда современным людям, отлично знающим принцип действия реактивного двигателя, диктор сообщает, что Иванушка-дурачок был первым, кто летал со сверхзвуковой скоростью на *реактивном коньке*, то в воображении этих людей возникают довольно странные конструктивные схемы.

На протяжении всего фильма авторам приходится время от времени и довольно часто возвращаться к своим сказкам и то убеждать зрителя, что «ТУ-104» — это Царевна Лебедь из «Сказки о царе Салтане», то, наоборот,— извиняться, что спортсмены, купающиеся зимой в Москве-реке, попали в эту «северную сказку» случайно, а то говорить слова, очень далекие от того, что видит зритель. На экране— дети смотрят, как работает мощный землепогрузчик, а диктор заявляет:

«Пусть они читают сказки и с детства учатся понимать, как сказки делаются».

Почему возник этот «единый прием» в новой программе панорамного кино? Я думаю, что произошло это не только потому, что у редакторов стало модным требовать такого приема от

сценаристов и этим определять, есть ли в сценарии драматургия.

Это произошло еще и потому, что авторы хотели ввести в фильм разнообразие изобразительных средств, в данном случае —мультипликацию.

Случилось это еще и потому, что авторы пошли за обычным словоупотреблением. Мы ведь часто говорим, рассказывая об удивительных вещах: «это сказка». Но, к сожалению, они не учли, что это говорят именно тогда, когда не обладают словами и воображением, чтобы образно передать то, что поразило или восхитило.

Между тем в кино образность иная: образность — на экране. Навешивать метафоры текста на изображение не нужно, оно говорит за себя и без словесных ухищрений. Как только они появляются, зритель начинает подозревать, что автор хочет «приподнять» изображение, притянуть к изображению какую-то мысль, которая чужда тому, что видимо на экране. Зритель начинает чувствовать, что его водят либо за нос, либо — за ручку. То есть и в том и в другом случае относятся к нему, как к несмышленому.

А зритель-то окончил десятилетку, а то и высшее учебное заведение. Он не против того, чтобы ему рассказали сказку, если ее будет рассказывать большой артист или сказитель. Но навряд ли ему понравится, что его заманивают сказочкой о Коньке-Горбунке, чтобы он посмотрел на Спутник. Он — не ребенок.

В глубоком и чистом потоке нашего искусства иногда вдруг обнаруживаются мутные струйки сентиментализма и сюсюканья, как будто художник перепутал эпохи и воображает, что он творит для людей, которые менее, чем он, образованны. А на деле-то часто бывает наоборот!

На этом можно покончить со слабой стороной фильма и перейти к тому, о чем говорить куда более приятно.

Мне кажется, что «Волшебное зеркало»— победа наших кинодокументалистов: операторов и режиссера. Этот фильм — шаг вперед в новом искусстве панорамного кино.

И без всякой панорамности на обычном экране было бы интересно смотреть то, что показано в этом фильме. Зритель видит и Северный полюс, и Китай, и не обжитые еще места Сибири, и Брюссельскую выставку, и открытие Куйбышевской гидроэлектростанции и много других замечательных мест и событий.

Следует отметить, что третья часть фильма, посвященная Китаю, оказалась очень четкой и стройной и по сценарному замыслу. Она тоже начинается сказкой, которая тоже изображена мультипликационно. Однако сказка эта не притянута за волосы. Речь идет о жившем в древности крестьянине Юй Гуне, который решил срыть горы, преграждавшие людям путь к воде. Мечта о воде, воплощенная в образах легенды, это отнюдь не мечта об искусственном спутнике Земли, якобы заложенная в сказке о Коньке-горбунке. Юй Гун — образ ирригатора, образ преобразователя природы, и он вполне «монтируется» с тем громадным ирригационным строительством, которое мы видим в фильме через сорок метров. Текст в третьей части фильма отличный. Как хороша, например, полная глубокого смысла фраза Юй Гуна, сказанная им в ответ на насмешки маловеров:

— Нас будет становиться все больше и больше, а у гор сил не прибавится.

Да, это — правда! Человек становится все сильнее, и каждый следующий год силы человечества растут быстрее, чем в предыдущий. Между тем силы природы не увеличиваются, а значит, люди все более становятся властителями материи.

И вот мы видим строителей — их десятки тысяч. И как человечно показали их на экране режиссер Л. Кристи и оператор И. Гутман, как прелестны девушки, которых тут же рисуют художники, чтобы весь народ узнал лучших строительниц! От строителей сегодняшнего дня мы легко переходим к тому, что построено людьми Китая за предшествующие тысячелетия, и осматриваем старинную архитектуру страны. На фоне этого прекрасного архитектурного ансамбля девять лет тому назад Мао Цзэ-дун провозгласил создание Китайской Народной Республики. Вот какова эта республика нынче...

Как видит читатель, без всякой сказки, без всяких «единых приемов», логично и поэтично разворачивается тема народного Китая, его истории, его промышленности, сельского хозяйства, его культуры, его искусства... Превосходно показан китайский театр. Спектакль с участием шестидесятичетырехлетнего Мэй Лань-фана на панорамном экране создает полное впечатление, что мы в театре. Несмотря на то, что съемки производились в очень трудных условиях, операторы В. Воронцов и И. Гутман мастерски справились с задачей.

Авторы фильма отказались рассматривать панорамное кино как аттракцион, который должен заставлять зрителя вздрагивать и даже ощущать приступы морской болезни. Они подошли к задаче строго и без склонности к сенсации. И оказалось, что кинопанорама таит в себе возможности, еще не раскрытые.

Мы — над льдами Арктики (оператор В. Воронцов). Картина огромна, обзор очень широк. И мы видим: затерянная в ледяных пространствах, черными пятнышками виднеется полярная станция.

Тут мы начинаем вглядываться: долго, внимательно — чтобы разобраться в деталях пейзажа...

Гигантская котловина, которая должна быть превращена в озеро, недалеко от Пекина. Мы смотрим на нее сверху. Слева мы видим склоны гор. По ним идут люди, они несут землю в ведрах, подвешенных к коромыслам. Прямо перед нами — бесконечная перспектива, и всюду — люди, тысячи, десятки тысяч людей. А это что? Правее — какая-то башня, бетонный устой, на нее взбираются рабочие. А еще правее? Группа молодых парней и девушек работают китайской трамбовкой — в том необыкновенном, стремительном и вместе спокойном ритме, в котором вообще работают китайцы... Сколько интересного!

И вы сами выбираете, на что вам смотреть, потому что смотреть на все, как в обычном кино, тут невозможно.

И то обстоятельство, что вы по *собственной воле* рассматриваете те или иные части предстающей перед вами картины, создает совершенно новое, небывалое в кино ощущение, ничуть не менее сильное, чем ощущение движения на глиссере или на автомобиле, столь поражавшее нас в первых панорамных фильмах, хотя тут аппарат стоит неподвижно.

Эта возможность вглядываться и выбирать объект наблюдения вызывает новые требования к монтажу: чем план шире, чем больше в нем вмещено разных объектов, тем дольше он должен стоять на экране. Его нельзя рвать. Надо зрителю дать возможность в нем разобраться.

В свое время новостью в обычном кино явился крупный план.

Сейчас такой же новостью оказывается сверхобщий план кинопанорамы. В нем есть и крупные, и средние, и общие планы. В нем *сам зритель* устанавливает свою «камеру»— глаз и «снимает» то, что ему интересно. Зритель оказывается участником съемочной группы, выбирающей объект съемки. Это придает совсем особое качество пейзажу, ибо вы на какое-то время освобождаетесь от эгиды режиссера и сами путешествуете по видимым просторам.

Когда вы таким образом обшариваете взором экран, вы физически ощущаете, что перед вами громадное пространство. Вы понимаете и чувствуете его масштабы.

Когда самолет летит над сибирскими лесами, никаких слов о размерах страны не нужно. Зритель видит это сам. Когда перед вами плотина Куйбышевской ГЭС, вы понимаете ее величие без комментариев.

Это — *новое качество кинозрелища*. Оно еще более замечательно, чем эффекты быстрой езды или морской качки, потому что таит в себе большие возможности для искусства, для мастерства.

Если сверхобщие планы требуют большей длительности, то есть нового метода монтажа, то переходы от темы к теме могут быть так же стремительны и неожиданны, как и в обычном кино.

Только что мы были на полюсе. И вдруг мы — на Красной площади, на трибунах во время первомайской демонстрации. Огромное множество людей движется мимо нас. Это ни с чем не сравнимое зрелище. Близко от вас проходят люди значительно больше человеческого роста, дальше — фигуры обычных размеров, еще дальше — толпа, уже уменьшенная в масштабах, все это движется слева направо цветным, шумным потоком, и снова вы вглядываетесь в его подробности — в девчурку на плечах отца, в старика, победоносно машущего кепкой, в лицо, чем-то знакомое...

Возможности кинопанорамы в отношении массовых сцен неограниченны.

Можно смело сказать, что никакой театр, никакое кино, в том числе и широкоэкранное, не в состоянии так мощно показать массы, так внедриться в гущу людей, так передать масштабы народных движений.

Фильм приводит нас на заводы. Мы — в цехах автозавода в Китае (оператор В. Воронцов) и завода турбин в Ленинграде (оператор И. Гутман). Условия света еще не позволяют выявить все возможности и ресурсы панорамного кино в съемках больших помещений, но уже сейчас можно сказать, что «эффект присутствия» ничуть не становится слабее, когда камера входит в интерьер. И чем интерьер масштабнее, тем этот эффект больше.

До сих пор в кинопанораме мы видели движение и участвовали в движении только ради самого движения. В этом фильме мы, двигаясь, участвуем в работе. Мы находимся не в автомобиле, не в самолете, мы — на бульдозере, который валит лес (оператор В. Воронцов). Медленно преодолеваем мы чащу тайги. Большие деревья, стоящие на нашем пути, начинают клониться, трещать и падают под действием нашей машины. Мы вздрагиваем, наклоняемся вправо и влево вместе с бульдозером, и весь дремучий лес вокруг отвечает этим движениям. Вероятно, так же может быть показан труд крановщика, комбайнера, экскаваторщика. И тут «эффект присутствия» превращается в «эффект участия», и второй может быть еще более важен, чем первый. Я думаю, что и здесь заключены какие-то новые возможности для искусства, пока только предчувствуемые и еще не полностью реализованные.

Кинопанорама хороша для демонстрации всего сильного. Для показа слабости она не нужна. Силу она подчеркивает и как бы удесятеряет. В этом фильме есть планы мчащихся троек. Когда в съемках оператора С. Медынского вы видите нагоняющих вас громадных коней, копыта которых готовы вас растоптать, когда огненная морда коренника нависает над вами в яростном беге, — вам хочется крикнуть: «браво»!

Когда гиганты на лыжах несутся вниз по крутейшим склонам и огромные их фигуры пролетают мимо вас на фоне безграничной горной панорамы, у вас захватывает дух не потому, что вам кажется, будто вы тоже скользите с горы, а потому, что вы с небывалой силой чувствуете красоту и мощь человеческого тела...

Люди выглядят в кинопанораме могучими повелителями земли, богатырями...

А что если кинопанорама—это прежде всего эпос?

Когда-то были гусли, еще более давно — лира, был голос певца, и певец был стар и обычно слеп. Его представляли старым потому, что так была понятнее его близость к богам и героям, авторитетнее его свидетельство о дальнем прошлом. Слепота же его была, быть может, символом того, что увидеть глазом человеческим столь великих героев и столь огромные события невозможно, смертный слепнет от их созерцания и может лишь воспевать их словами.

А теперь мы можем их увидеть!

На выставке в Брюсселе показывали «Электронную поэму» Ле Корбюзье и Эдгара Вареза, в которой авторы задались целью изобразить весь путь человечества от первобытного состояния до нынешней атомной эпохи. Помимо того, что эта поэма была дилетантской в научном смысле, она была еще и очень беспомощна в отношении изобразительных средств: волшебный фонарь, а не кино.

Я представляю себе возможность создания эпического произведения об истории человека на земле в виде цикла эпизодов, каждый из которых рассказал бы о какой-то эпохе — рабства, гигантских военных походов, возникновения христианства, феодализма, великих географических открытий, Возрождения, буржуазных революций и капитализма, мировых войн, возникновения и победного движения вперед социализма... Если у нас есть планетарии, в которых мы показываем возникновение вселенной и ее устройство, почему нам не рассказать мощно и красиво о том, как рос человек на планете Земля?

Нет иного, более достойного этой задачи средства, кроме кинопанорамы.

Автор этих строк привержен к документальному кинематографу. Однако в данном случае, мне кажется, такая эпическая тема была бы по плечу именно панорамной технике, способной показать всю историческую объемность событий на протяжении десятков тысяч лет.

Новый панорамный фильм показывает, что это возможно.

Возвратимся к нему. За громадным экраном кинопанорамы раздвигаются просторы, каких не бывало ни в одном из существовавших на земле зрелищ. Никакой экран не в состоянии вобрать в себя такое пространство. Но у кинопанорамы есть и еще одно свойство. Она может быть превращена в громадную фреску, в монументальное панно архитектурных размеров.

На экране, казалось бы, весьма обычная вещь: шкатулки работы палехских мастеров и других художников. Они занимают всю плоскость экрана. Вы видите перед собой как бы необычайный ковер, который сразу поражает вас красотой. Кажется, вот так можно было бы разделать большую стену какого-нибудь зала.

Перед нами — гимнастический танец на фоне светящегося занавеса. Почти силуэтные фигуры исполнительниц. Голубые тона, светло-коричневые оттенки... Строго и скупо решен-

ная декорация. Все очень симметрично. И вы вновь смотрите на экран, как на движущуюся роспись стены.

Вы ощущаете экран не как картину, а как архитектуру.

Как интересно было бы провести опыты со съемками больших архитектурных интерьеров вроде Георгиевского зала Кремля или Большого театра!

Однако сцену Большого театра такой, какой она бывает во время спектаклей, снимать не следует. Если театральные декорации и театральный грим выглядят грязно и фальшиво в обычном кино, то кинопанорама этого совершенно не выносит: здесь все должно создаваться специально для панорамных съемок.

Так было, например, сделано для съемки танцевального ансамбля хора имени Пятницкого (оператор А. Колошин). На зеркальном полу, в котором отражаются танцующие, на фоне густой, уходящей в глубину темноты — ярчайшие краски костюмов и ритмически безупречный, стремительный танец. Это замечательное зрелище, и, хотя на него ушло более 200 метров, зрителю жалко, что оно так скоро кончилось.

Я спросил у Леонида Кристи, что думает он о съемке кинопанорамой небольших помещений внутри. Он убежден, что панорама может с успехом справиться и с этой задачей.

— Но тогда окажется, что, например, штурманская кабина на самолете будет иметь размеры панорамного экрана?

— Ну что же, это будет просто «кабина крупным планом»...

Возможно, что это так. Но тут возникает еще один прием, мне кажется — небезынтересный. Разве обязательно, чтобы экран был занят полностью на протяжении всего фильма? В тех случаях, когда мы выходим на просторы природы или когда мы находимся в больших помещениях, это необходимо. Но когда мы в хижине, в каюте, в купе или когда режиссер хочет сосредоточить внимание зрителя только на одном человеке — с его думами, его чувствами,— экран суживается, взор зрителя направляется только на то, что хочет подчеркнуть и выделить режиссер.

Наоборот, могут быть моменты в фильме, когда хотелось бы еще расширить экран, почти окружить им зрителя. Представьте себе, что вы показываете Бородинское сражение в «Войне и мире» или взятие Зимнего дворца, или иное подобное величественное событие. И вдруг экран раздвигается. Справа и слева от зрителей, расположенные выше человеческого роста, открываются дополнительные экраны, отделенные от основного чертой, связанной с архитектурой зрительного зала (чтобы не усложнять технику сопряжения границ изображений). Дополнительные экраны могут работать краткое время так же, как и дополнительные репродукторы, но благодаря им режиссер получает возможность усилить впечатление от-каких то узловых моментов картины.

Замечательные снятые А. Колошиным кадры ночного Брюсселя и русской пляски говорят о том, что кинопанорама не имеет себе соперников в создании праздничного зрелища. Танец, карнавал, феерия—стихия кинопанорамы. Пока мы еще не видели на ее экране и десятой доли того, что тут можно сделать. Известно, что панорамная съемочная камера весит около ста килограммов и с ней хроникальные работы трудны, а репортаж «врасплох» почти невозможен. Однако в ателье можно достигнуть любой подвижности этого агрегата, и, по-видимому, есть возможность его свободного парения в любых направлениях. Представьте же себе, что можно получить, если развернуть на панорамном экране танцевальную сюиту, снятую с движения сквозь меняющиеся декорации, в разных уровнях, в сложной гамме цвета и стереофонически!

Может быть, следует поставить фильм, в котором будет представлено многонациональное искусство танца Советского Союза, но не в виде отдельных номеров, а в единстве музыкального и хореографического замысла— своего рода «Карнавал народов» на экране. Может быть, в этот фильм должны войти и наиболее красивые пейзажи всех союзных республик. Может быть, на этом карнавале будут и гости из Китая, из Венгрии, из Чехословакии?

Возможности кинопанорамы громадны. Фильм, созданный Л. Кристи, В. Комиссаржевским, В. Воронцовым, И. Гутманом, А. Колошиным и С. Медынским,— интересный, содержательный и технически хороший — открывает новые пути панорамного кино, и потому читатели не посетуют на меня за предположения о будущем этого нового вида искусства, которые я решился здесь высказать.

# Сохранять неповторимое

Дорога, по которой следуют герои фильма «По ту сторону», — это дорога приключений. Происшествия сменяют одно другое, различные превратности испытывают волю Матвеева и Безайса. Поэтический мотив дороги не интересует авторов фильма: для них дорога — только путь к цели, и существует она лишь ради цели.

Между тем искусству издавна знакомо иное отношение к странствиям героев. Дон-Кихот мерил те же версты, что и персонажи плутовских романов, но его путешествие имело совсем иной, куда более богатый смысл. Неисчислимые случайности, с которыми он сталкивался, проявляют мысли и переживания, связанные у Сервантеса с образом дороги. Чичиков деловито разъезжал по захолустной губернии, но автор «Мертвых душ» воспел дорогу в лирически одушевленных словах. В фильме «По ту сторону» (поставленном Ф. Филипповым по сценарию В. Симукова и Ц. Кин, в основу которого положен известный роман Виктора Кина) как раз наоборот: путешествие юношей-романтиков показано на экране как опасная, но прозаическая командировка.

Из сравнительно умиротворенного 1921 года герои «взяли и опять уехали в девятнадцатый». Для них дорога — познание мира и познание самих себя. Свежесть беглых наблюдений, несдержанная игра фантазии, мгновенно возникающие любовь и ненависть. Отрешенность от быта и особый — дорожный — чуть нелепый, фантастический быт. Агитвагон — театр, покинутый бродячими комедиантами, — теплушка, занятая разношерстной партизанской вольницей, санный путь овеяны в романе не только «атмосферой времени» и атмосферой приключения, как в фильме, но и поэтической настроенностью тех мечтателей, глазами которых автор смотрит на жизнь. Взгляд же режиссера и оператора фильма — довольно безразличный профессиональный взгляд.

«ПО ТУ СТОРОНУ»

Он и не мог стать иным: герои фильма — не поэты. В романе Матвеев и Безайс неповторимы, в фильме они напоминают многочисленных киногероев. «Мир для Безайса был прост», но мир был для него неизведанным, открытым для воображения, обязывающим к раздумью. Ю. Пузырев играет искренне, порой забавно, но он играет знакомую роль простака — комичного, трогательного, элементарного. Матвеев пишет стихи и скрывает это как слабость. Он считает себя «опытным, рассудительным, благоразумным», на самом же деле он патетичен в своем отношении к партии, к долгу. Он любит на редкость сильно и напряженно.

В. Сафонов как будто поверил нехитрой маскировке Матвеева—сыграл чересчур сдержанно, суховато. Оба героя на экране старше, чем в книге, и в то же время оба они духовно беднее.

В фильме звучат реплики. в которых слышится чистота мыслей Матвеева и Безайса, их горячность, наивность их молодого ригоризма, обаяние их мечты. И все же художественный строй фильма чужд своеобразию манеры В. Кина—ее лирическому юмору, ее улыбчивой лирике. Юмор и лирика оттеняют в романе трагедию, делают особенно значительными и беспощадными те эпизоды книги, когда жестокость возлюбленной или ожесточение врага подсекает Матвеева, когда перед ним встает Жизнь с большой буквы и он собирает все свои силы, чтобы прямо взглянуть ей в глаза. Фильм прибегает в эти моменты к чисто постановочным эффектам, намеренно и нарочито привнесенным в действие. Со стилистикой Кина не перекликаются ни сцены с развевающимся белым платьем девушки, скорбно склонившейся над убитым другом, ни марш оркестра, звенящий за кадром. Все это чуждо и мысли романа. Матвеев не любил громких фраз. Красота подвига, мечты и чувства спорит в романе с той поверхностной красивостью, перед которой преклонялась Лиза, но отнюдь не Варя, Матвеев или Безайс.

«По ту сторону» —по-своему слаженный фильм. Он даже способен вызвать волнение зрителя: ведь посвящен он событиям и людям, к которым не относятся равнодушно. Но это фильм испытанных приемов. Один из многих. Неповторимое стало на экране дюжинным.

М. ИОФЬЕВ

«ФАТИМА»

# Начало биографии

Редко творческая судьба молодой актрисы складывается так, как сложилась она у Тамары Коховой.

Ко дню защиты своего диплома Тамара снималась уже в картинах «Шарф любимой» и «Двое из одного квартала». Фильм режиссера С. Долидзе «Фатима», где Тамара играет основную роль, явился для нее путевкой в самостоятельную творческую жизнь.

Драматургическая основа фильма дала актрисе щедрый материал для раскрытия ее творческих возможностей. Картина «Фатима» является экранизацией романа известного осетинского писателя и поэта Коста Хетагурова. Романтическое повествование фильма позволяет нам понять творческую индивидуальность молодой актрисы. И мы сопереживаем вместе с актрисой драму ее Фатимы.

Если в начале картины можно в некоторых эпизодах пожелать актрисе большей сосредоточенности мысли, то по мере развития действия она завоевывает нас подлинной глубиной проникновения в об

раз и окончательно одерживает победу в наиболее трудных сценах своей роли.

Играя в традиции реалистической школы, Тамара Кохова привносит в свою роль национальную поэтичность, тонко передавая весь процесс психологических изменений своей героини. Жизнь Фатимы, полная удивительных драматических колизий, ставит перед актрисой задачи огромной сложности. И она искусно избегает во всех наиболее трудных сценах какого бы то ни было наигрыша. Чувство меры и вкуса помогают ей найти верность интонации, органично соединить темперамент с силой мысли.

Наиболее сложная, трагическая сцена сумасшествия проведена молодой актрисой с удивительной искренностью и раскрывает перед нами незаурядность молодого дарования.

Тамара Кохова кабардинка по национальности. Она закончила ГИТИС по курсу И. Раевского. Свой диплом она защищала картиной «Фатима». Начинается ее большая жизнь в искусстве. И очень хочется пожелать Тамаре Коховой подлинной радости в творчестве. Но надо сказать ей также, что, как и всякая актриса, она должна научиться находить для себя главное в искусстве. Я имею в виду выбор ролей. Выбор тех ролей, какие могут обогатить и укрепить талант молодой актрисы.

Обычно молодости трудно противостоять соблазну появления на экране. Очень часто наши молодые способные актрисы, берясь за любую роль, не думают о том, насколько она близка их дарованию и вообще насколько она содержательна, духовно богата. Это приводит к поражениям.

При вступлении Тамары Коховой в самостоятельную и благородную жизнь актрисы хочется верить, что она сумеет серьезно и вдумчиво прожить свою жизнь в искусстве.

ТАМАРА МАКАРОВА

# „А как у вас?“

Персонажи этой маленькой экспериментальной учебной картины ВГИКа—ботинки и туфли разных фасонов и размеров, разного предназначения и даже... разных характеров! Они свободно передвигаются с места на место, разговаривают и рассуждают... Говорят они разными голосами. Добротные рабочие ботинки басят, изящные вертлявые босоножки говорят писклиrво, нетерпеливо, кокетливо подпрыгивая, когда хотят что-нибудь возразить благоразумным соседям на полке обувного магазина. Ночью ботинки выскакивают из коробок и беседуют друг с другом. В момент опасности они разбегаются по своим местам.

Временами ботинкам и туфлям приходится очень плохо. Это, когда их подбирают не по размеру, когда какая-нибудь модница покупает стиляжные лодочки не по ноге, когда обувь вовремя не отдают в починку.

И однажды все неотремонтированные, покалеченные неправильным обращением туфли и ботинки собираются вместе, чтобы направиться в ремонтную мастерскую. Сплошной лавиной движутся они по оживленной московской улице. Милиционер останавливает машины, пропуская башмаки и босоножки...

Они приближаются к мастерской, заполняя тротуар, толпясь и тесня друг друга... Приветливый заведующий разговаривает с ними как ни в чем не бывало. Пожурив за несвоевременный приход, он все же принимает их в починку.

В этой смешной необычной картине нет ни одного мультипликационного кадра—все снято на натуре, в том числе и движение обуви по оживленной площади. Голоса персонажей также произносились, как в обычной картине—их изменяли и комедийно деформировали при помощи специальной машины на студии «Мосфильм».

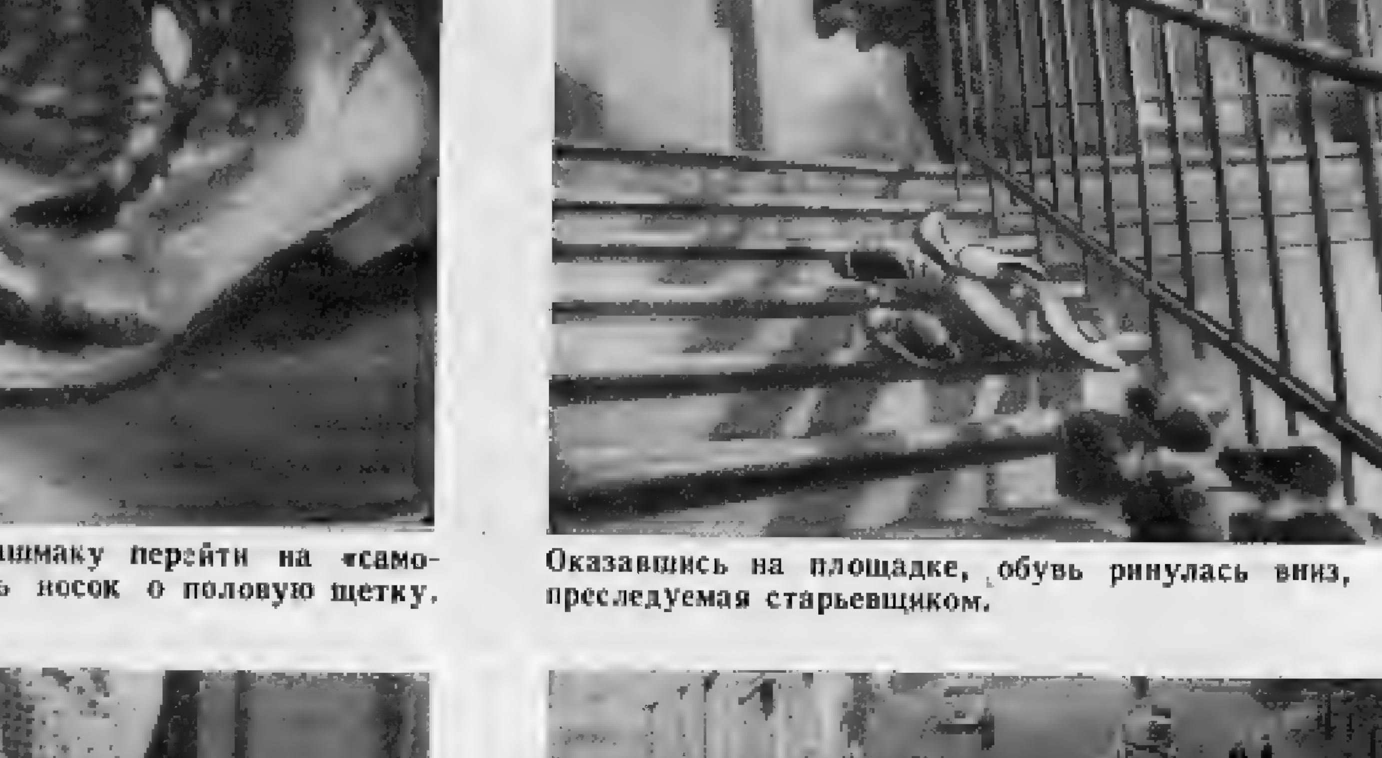
Герои фильма «А как у вас?»—не разнокалиберные и «разнохарактерные» ботинки, так полюбившиеся зрителю. Подлинные герои картины—изобретательные, находчивые, веселые рассказчики, авторы этого более чем скромного и по теме и по метражу произведения.

Заказчик предложил ВГИКу самую узкую и, казалось бы, самую «пресную» тему для «ведомственного» фильма—как важно подбирать обувь по размеру и своевременно ее чинить. А студенты ВГИКа сумели облечь тему в форму остроумного и увлекательного зрелища. Мы порадовались выдумке и темпераменту молодых создателей картины, нас позабавили смешные положения, найденные ими, нас заинтересовал рассказ, и благодаря этому «заказная картина» (слово-то какое казенное!) превратилась в превосходного агитатора. Как далеки от этой цели многочисленные короткометражки, говорящие о вреде табака, о пользе соблюдения правил уличного движения или серьезного воспитания детей! Далеки потому, что назойливо и однообразно морализируют, потому, что их авторы относятся к своему делу как к второсортному занятию, недостойному высокого искусства.

ВГИК поставил, пусть и весьма скромную, но занимательную картину. Она напоминает, что и в

*На следующей странице—кадры из киноплаката „А как у вас?“*

Приходится старому башмаку перейти на «самообслуживание»—чистить носок о половую щетку.



Оказавшись на площадке, обувь ринулась вниз, преследуемая старьевщиком.

Однажды старый башмак, укусив свою хозяйку за голую пятку, дал сигнал, и...

И началось великое шествие обуви по городу!

... вся обувь с криком и шумом устремилась в открытую дверь.

Триста пар перемещалось прямо по проезжей части дороги, вытянувшись в колонну.

научно-популярных сюжетах могут найти место комедийная выдумка, условность, эксцентрика. Могут найти место все приемы кинематографического воплощения серьезной темы, все, кроме скучных и однообразных!

Вот почему необходимо на страницах специального кинематографического журнала отметить и поддержать студентов—создателей этой картины (сценариста Д. Оганяна, режиссера В. Фетина, оператора А. Саранцева) и руководителя по режиссерскому мастерству Г. П. Широкова.

Я надеюсь, что постановка фильма «А как у вас?» послужит толчком для создания во ВГИКе новых и новых экспериментальных картин на разнообразные темы и поставит вопрос перед авторами вялых, назидательных сюжетов и короткометражек: «А как у вас? Что нового вы сказали зрителю? Что изобрели?»

И. ВАЙСФЕЛЬД

# Лучшее из лучшего?

Культурный обмен с зарубежными странами развивается. Советское кино посылает за границу свои фильмы, и многие из них находят широкий отклик. Мы же познакомились с рядом произведений, созданных кинематографистами капиталистических стран. Из Японии в прошлом году мы взяли фильм «Сводные братья» и несколько других по-настоящему значительных фильмов; внимание зрителей привлекли фильмы даровитого испанского режиссера Бардема «Смерть велосипедиста» и «Главная улица» и картина испано-итальянского производства «Мой дядя Хасинто»; два спорных фильма дала нам ФРГ — «Роза Бернд» и «Перед заходом солнца»; Австрия—фильм о Моцарте; из английских фильмов мы увидели «Козленка за два гроша». По-прежнему систематически знакомится наш зритель с работами кинематографистов Италии и Франции.

Действительно, крепнут и развиваются наши культурные связи. Но кое-что в практике обмена фильмами в последнее время стало тревожить и кинематографистов и зрителей.

На днях мне довелось увидеть фильм «Фейерверк», купленный «Совэкспортфильмом» в Федеративной Республике Германии. Когда кончился сеанс, я вышел из зала прямо-таки потрясенным: большей пошлости я не видел за всю свою жизнь.

Пошлость трудно описывать, ибо она обычно заключается не в том, что показывают, а в том, как показывают.

По началу фильма трудно догадаться, какой сюрприз собираются вам преподнести. Молоденькая девушка спорит со своим отцом из-за проблем декоративного садоводства. Собираются праздновать день рождения отца-декоратора, спорят, кого пригласить. Правда, в этих кадрах глаз настораживают любимые папашей глиняные гномы, обильно расставленные вдоль стен. Но их стараешься не замечать, и все идет нормально. И вдруг ушат воды на голову! Юный герой, тоже упрекающий старого садовода в недостатке вкуса, поет юной героине песенку об их счастливом совместном будущем. На экране в мечтательной дымке возникают грезы молодых влюбленных: садик—сказочно безвкусный, домик—прямо с наипошлейшей рождественской открытки, детки, выбегающие в садик, чтобы демонстративно поплясать на лужайке. Складочки, оборочки, розовенькое, голубенькое... Изобрази художник и оператор еще и ангелочков, порхающих над всей этой прелестью, картина получила бы полное завершение.

Зритель благожелателен. Это не всерьез, думает он смущенно, это они так своеобразно высмеивают мещанство. Вроде—клин клином вышибают.. Но, оказывается, всерьез! Удар следует за ударом. Пошлость, многоликая, как сказочное чудовище, и липкая, как патока, заполняет экран. Когда сеанс кончился, хотелось взять щетку и горячую воду и вымыть полотно экрана.

Но зритель благожелателен: ну, ошиблись товарищи из прокатных организаций, взяли один плохой фильм. С кем не бывает. Но потом все же начинаешь вспоминать, прикидывать, осмыслять. Вспоминаешь, что «Фейерверк» не единственный: только за последние полгода мы видели этакое в количествах почти угрожающих: «Фанфары любви», «Наш сын—адвокат», до неузнаваемости искалеченные и опошленные венские оперетты... Миллионы людей смотрят пошлость—порой откровенную, игривую, порой кое-как замаскированную драпировкой ходячей морали и поучительности. Миллионы людей, доверяясь вкусу, опыту и чувству ответственности тех, кто из сотен зарубежных картин выбирает для советского экрана десяток-другой, стараются внушить себе, что им показывают хорошие фильмы («иначе зачем бы их брали?»). Они выискивают в них хоть что-нибудь, чему можно было бы порадоваться, и невольно подлаживают свой вкус под эту воинствующую вульгарность.

Вскоре после «Фейерверка» мне довелось встретиться с одним из тех, кто имеет отношение к закупочно-прокатным делам. Я немедленно атаковал его.

— Ну что вы «переживаете» такие пустяки?! — покровительственно улыбнулся он. — Подобные безделушки хорошо идут в прокате (а об этом надо думать не в последнюю очередь!), и они в общем-то безвредны. Политика там и не ночевала. А такая вещь, как «Наш сын — адвокат», даже полезна в нашей борьбе за нравственность, за крепкую семью.

Этому португальскому фильму среди всей той резвой пошлости действительно принадлежит особое место. Он претендует на серьезность. Добропорядочный сын добропорядочных родителей учится, чтобы стать адвокатом. Он в любовной связи с девушкой, живущей в их семье. Обещает жениться. Но мать, одержимая мирской суетностью, кружит сыну голову бесконечными разговорами о карьере и богатой невесте. В результате, став адвокатом, сын тянет со свадьбой, а потом и вовсе от нее отказывается. На первом, решающем для него процессе он выигрывает дело одной незнакомой ему обманутой девушки. Потрясенный речью молодого адвоката, соблазнитель раскаивается и возвращается к покинутой. Бывший соблазнитель и его бывшая жертва, взявшись за руки, идут благодарить адвоката. Тот же, узрев сей возрожденный союз, тоже раскаивается и буквально бежит домой жениться на обманутой им девушке. Сюжет банален. Его художественное воплощение, несмотря на хорошую игру многих исполнителей, пошло. Сусальное умиление и глупая назидательность здесь так очевидны, что последняя треть фильма идет под громкий смех зала.

Совсем недавно наша печать справедливо осудила пустую развлекательность пьес, вроде «Телефонного звонка». Мы часто упрекаем наших эстрадников за бессодержательность репертуара, сурово критикуем вульгарные джазовые песенки. Но признаем положа руку на сердце: ведь это детские игрушки по сравнению с «Фейерверком». После всего сказанного и написанного в последние годы уже нет терпения повторять слова о необходимости при подборе репертуара считаться не только с кассовыми сборами и т. д. Хочется напомнить лишь об одной стороне дела.

Вкусовые ощущения даны человеку природой для того, чтобы он отличал съедобное от несъедобного. Отнимите их, и он сможет есть тухлятину и пить болотную воду. В конце концов он отравится. Художественный вкус защищает душу человека от тлетворного воздействия пошлости.

Шипящие огни «Фейерверка», когда их принимают за отблеск подлинного искусства, способны принести немалый вред.

Лишь в самое последнее время приняты серьезные меры, чтобы преградить зарубежной кинопошлости путь на советские экраны. Это не может не радовать. Мы хотим знакомиться с наиболее талантливыми произведениями прогрессивных мастеров зарубежного искусства. Лучшее из лучшего, созданного в студиях всего мира, должно демонстрироваться в наших кинотеатрах.

Что же касается разновидностей «Фейерверка», уже приобретенных по беспечности некоторых работников «Совэкспортфильма», то возникает вопрос: стоит ли прокатным органам продолжать демонстрацию их по всем градам и весям нашей страны?

Доходы доходами, а искусство искусством и культура культурой. Ни серьезные зрители, ни кинематографисты не согласятся с теми, кто считает пошлость пустяком, не стоящим серьезных переживаний.

А. АЛЕКСАНДРОВ

# „Краткая история“

Искусство рисованного фильма в Румынской Народной Республике очень молодо. Но и за сравнительно короткое время румынские мультипликаторы создали несколько своеобразных картин. Пожалуй, наиболее значительный интерес представляют фильмы, поставленные лауреатом Государственной премии Ионом Попеску-Гопо.

Советские зрители имели возможность познакомиться с одной из первых работ этого молодого художника — картиной «Мариника». Под аккомпанемент общеизвестной веселой песенки герой фильма Мариника попадает в многочисленные печальные переделки, вызванные его неуемной страстью ко сну и нежеланием трудиться. Но Мариника не только лодырь. Он еще и бракодел. Об этом свойстве его характера Попеску-Гопо рассказал в другом фильме — «Винтик Мариники». Когда Мариника, пытаясь скрыть брак, избавляется от «запоротой» им детали, маленький винтик становится причиной многих бед и в конце концов жестоко расправляется с самим бракоделом. Надо думать, что Попеску-Гопо еще не раз вернется к образу Мариники, чтобы в новых своих фильмах-плакатах критиковать различные пережитки в сознании людей.

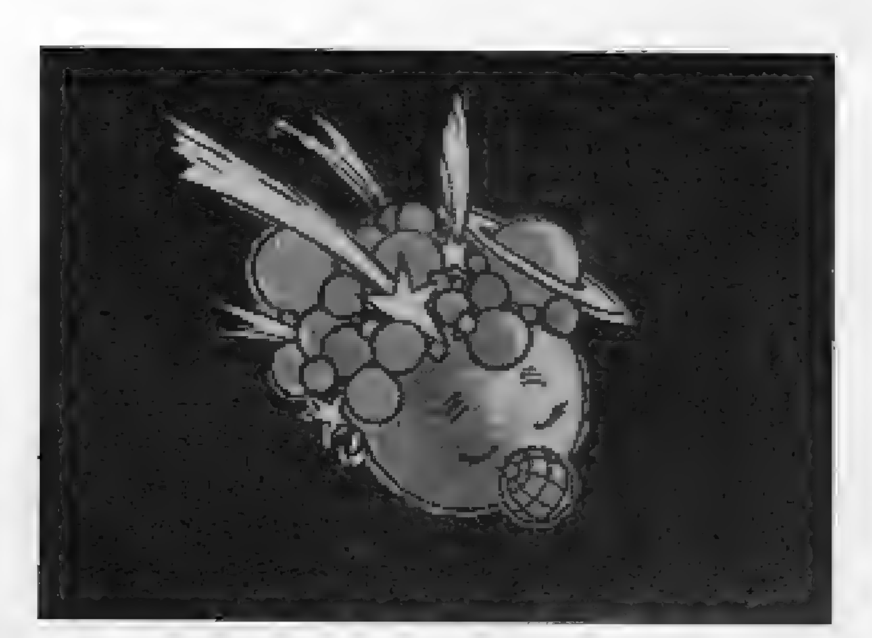
Особого внимания заслуживает мультипликационная картина Попеску-Гопо «Краткая история», удостоенная на X Международном кинофестивале в Канне высшей награды — «Золотой пальмовой ветви».

В одной части, на протяжении всего 10 минут, Попеску-Гопо, который является сценаристом и

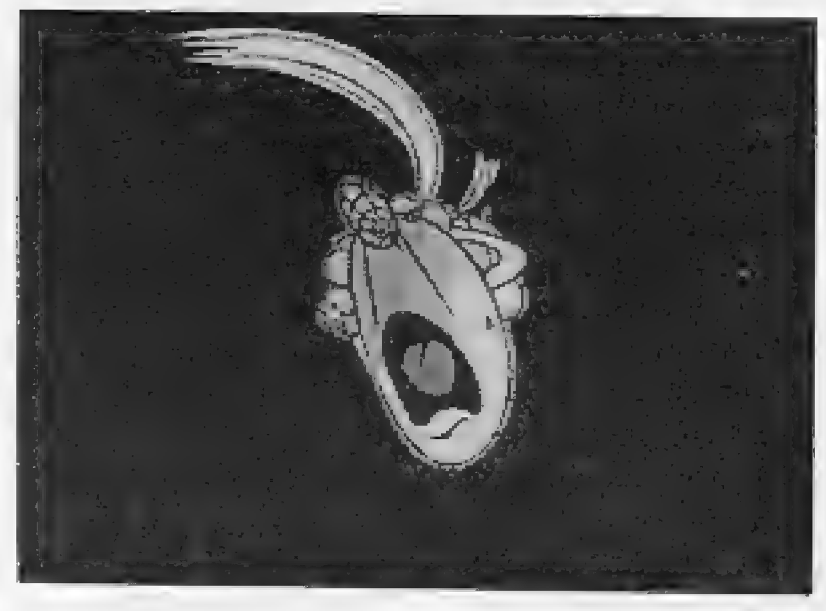
режиссером этого фильма, рассказывает нам об истории сотворения и развития мира. Как большинство мультипликаций, эта поистине краткая история является сказкой. Рассказана она с блеском — талантливо и остроумно.

Каждый эпизод этой стремительно развивающейся киноистории сделан необычайно лаконично и настолько выразительно, что ни героям, ни тем более диктору не нужно произносить ни одного слова. Все понятно и так!

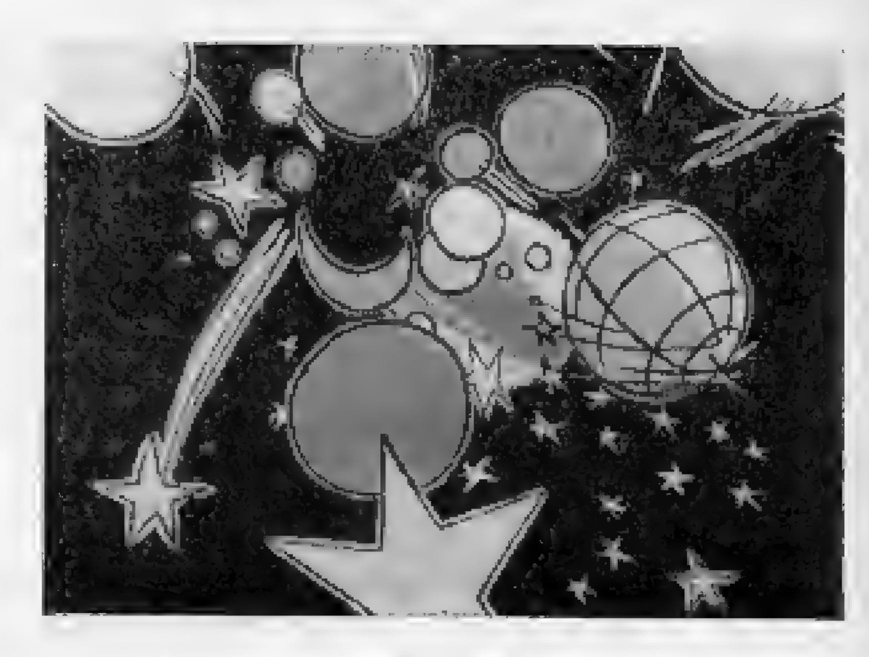
Здесь помещены фотографии нескольких кадров из «Краткой истории». Но, так как фото не может воспроизвести всю прелесть ожившего, «играющего» рисунка, да к тому же эпизодов в картине значительно больше, мы вынуждены дать к этим кадрам краткие пояснения.



Поскольку в сказке все возможно, представим себе, что из некоей туманности сформировалась вот такая груда небесных тел. И на какой-то солнечной кочке примостилась будущая Земля...



...которая осью своей щекотнула в ноздре у сиятельного Солнца. Оно чихнуло, и ...

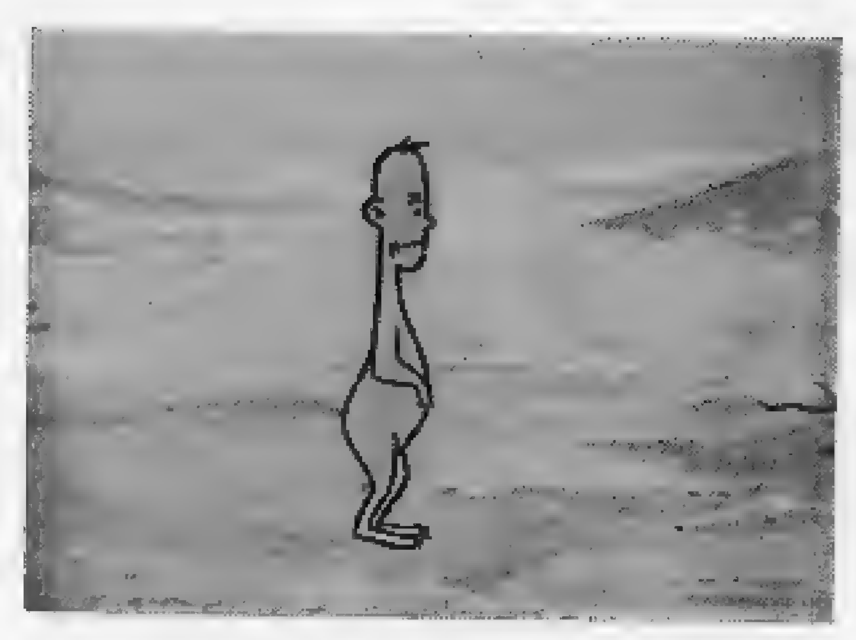


...небесные тела, разлетевшись в разные стороны, закружились в нескончаемом хороводе.

Так, должно быть, начала вертеться наша планета. Тогда, как видите, ее пустынную поверхность населяли редкие динозавры...

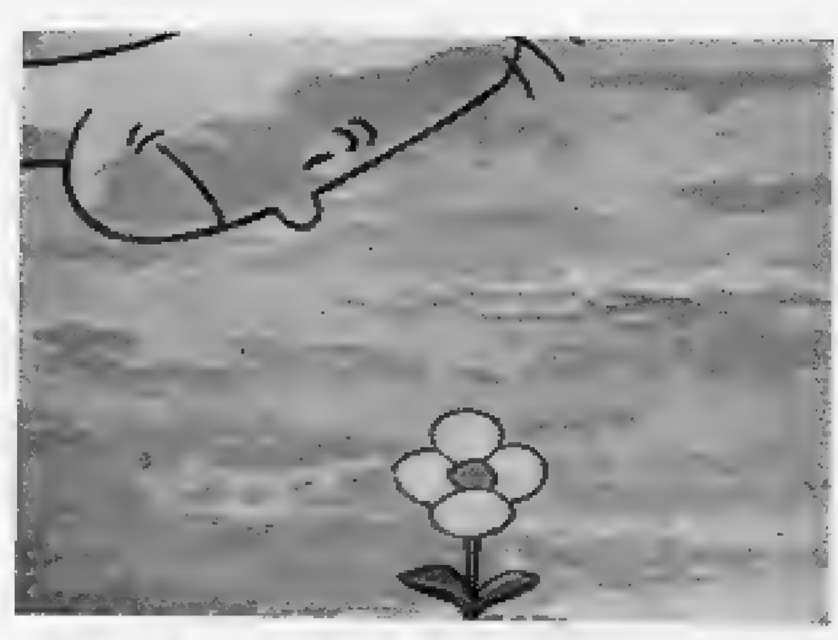
...вроде этого экземпляра.

А вот и наш прародитель.

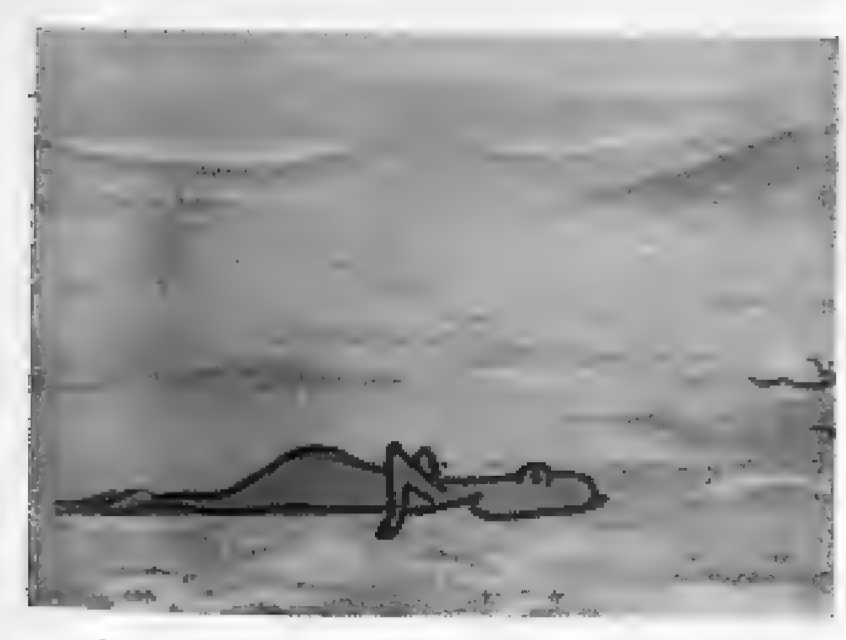


Смотрите—выпрямился!

Но однажды (так утверждает эта сказка!) неосторожный предок свалился с дерева. В последнее мгновение он уцепился хвостом за сук. Хвост оторвался..

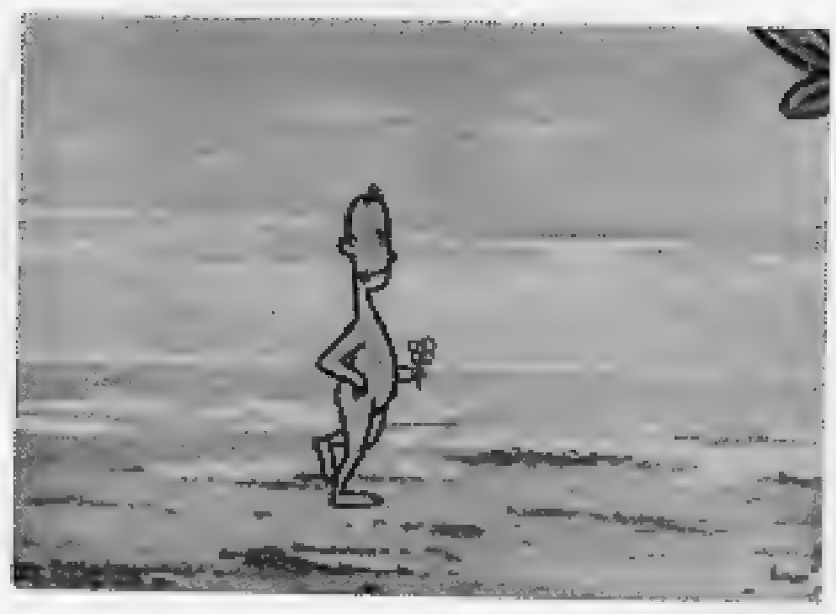


И хотя он древний-древний, но и его неудержимо влечет к прекрасному. Вот почему знакомство с окружающей действительностью началось с этого цветка.



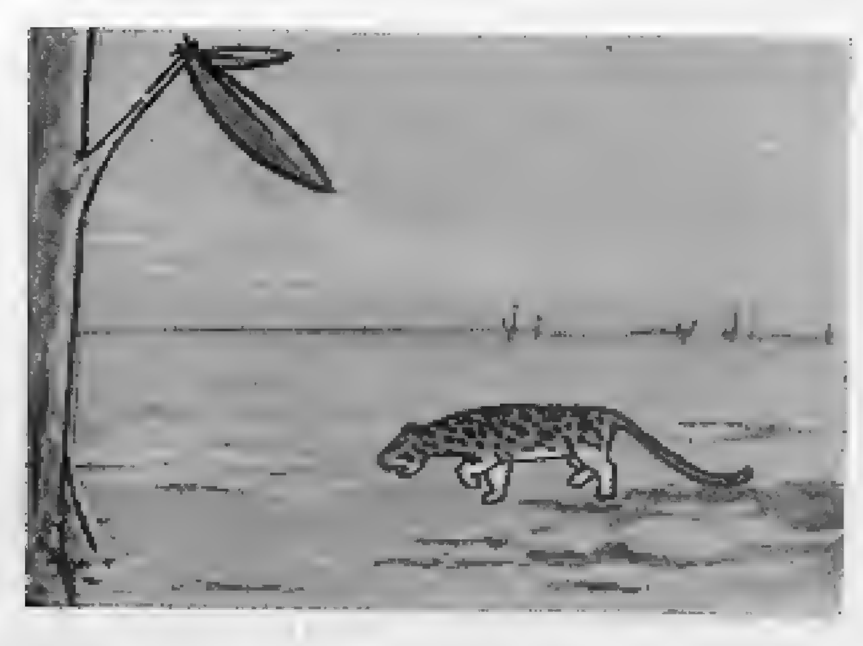
...и на Землю упал первый человек.

А, он поистине прекрасен!



И зашагал наш герой со своим цветком по своей молодой Земле.

Готовый к новым победам, он начал взбираться все выше по лестнице истории.



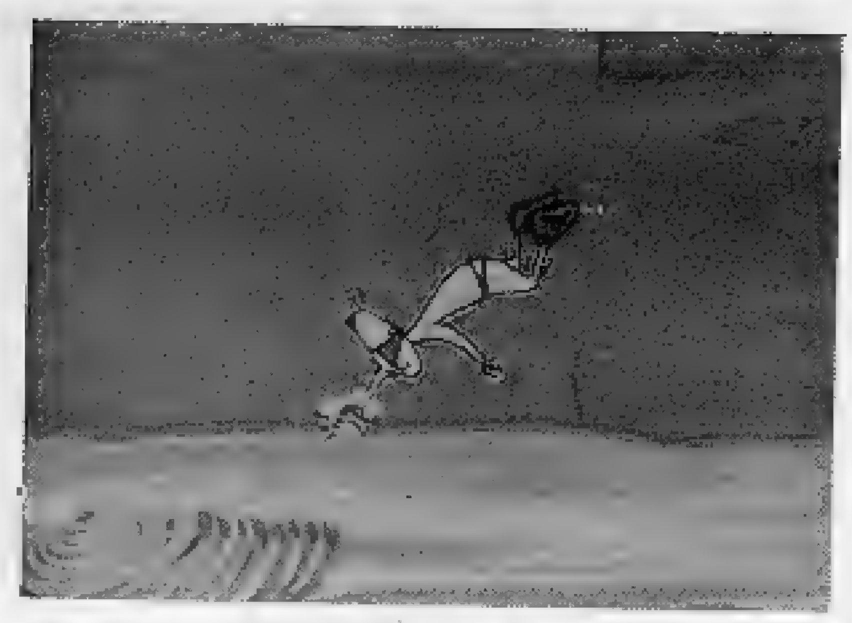
Берегись, Человек! За этим деревом в первый раз в жизни ты встретишься с кровожадным хищником...

Набросив тогу на плечи и увенчав голову венком, вошел он в Древний Рим.

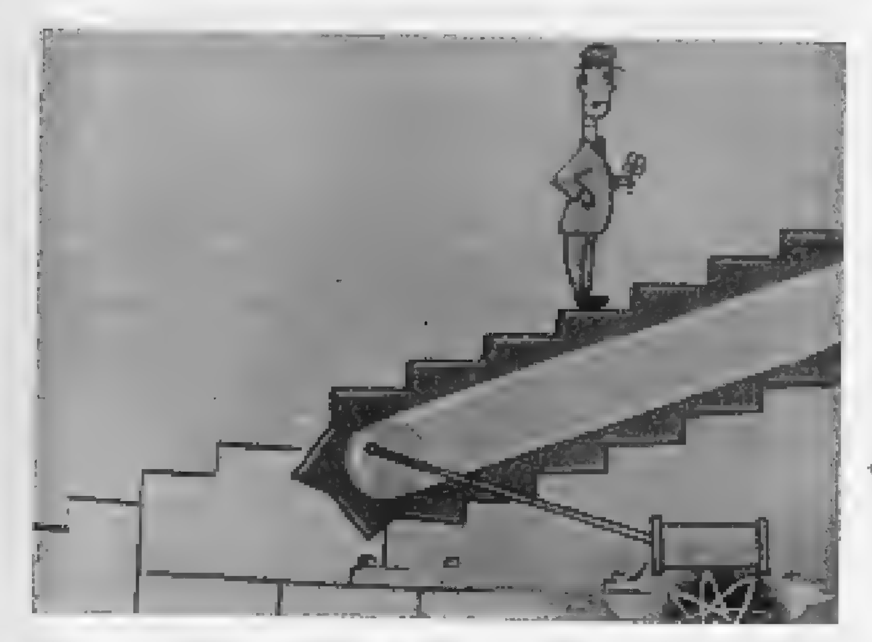
Но ведь он—Человек, и встреча принесла ему явную прибыль... и чувствительный ущерб—хищнику!

В длиннополом кафтане, в коротеньких панталонах и с неизменным цветком в руке встал он на пороге XVIII века.

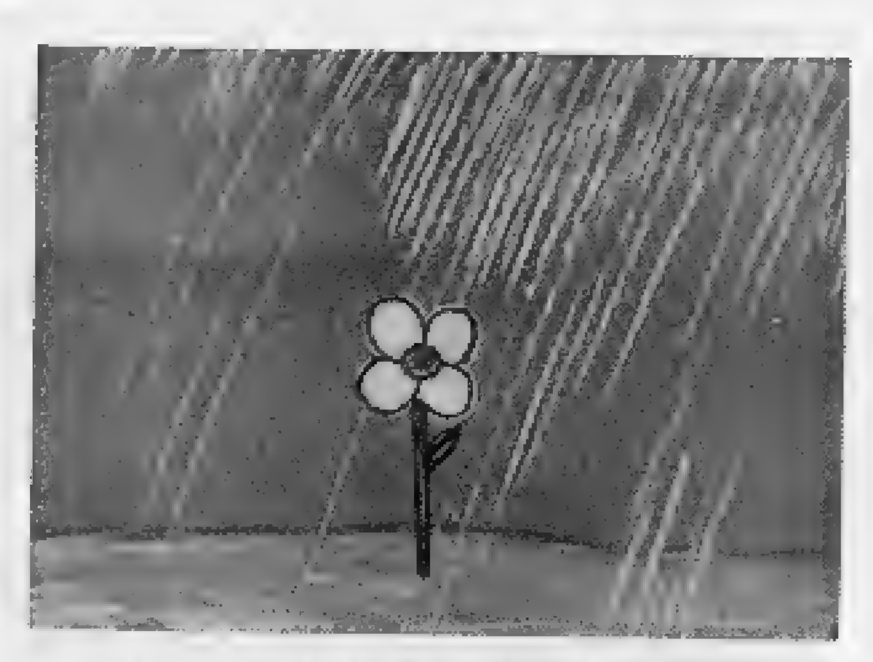
А вот и XIX век...



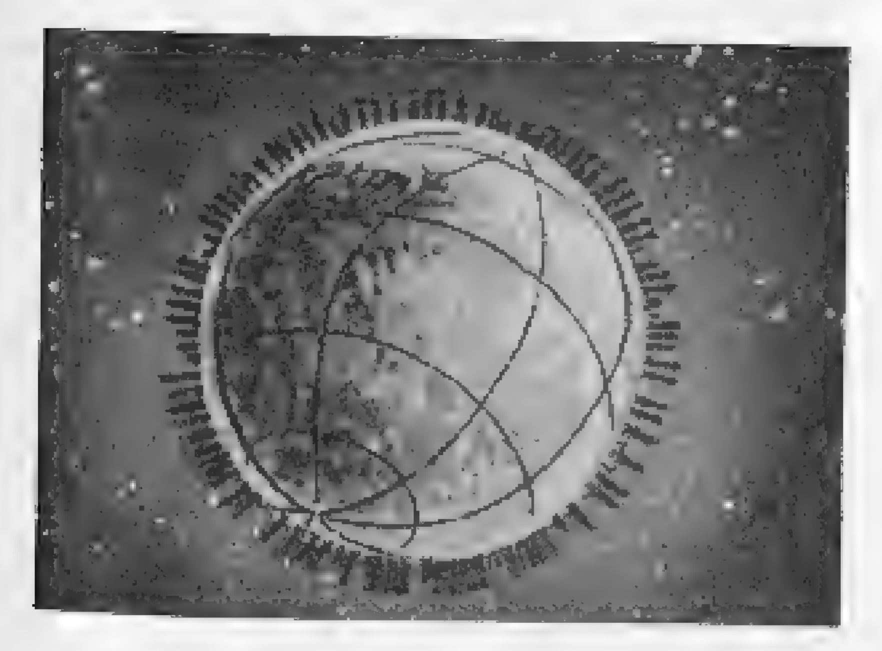
Ну, что ж—пора осваивать подводные просторы...



... и XX! Здесь уже можно отдохнуть на эскалаторе. И если взглянуть теперь на нашу планету...



...и тут вырастить цветы цивилизации...

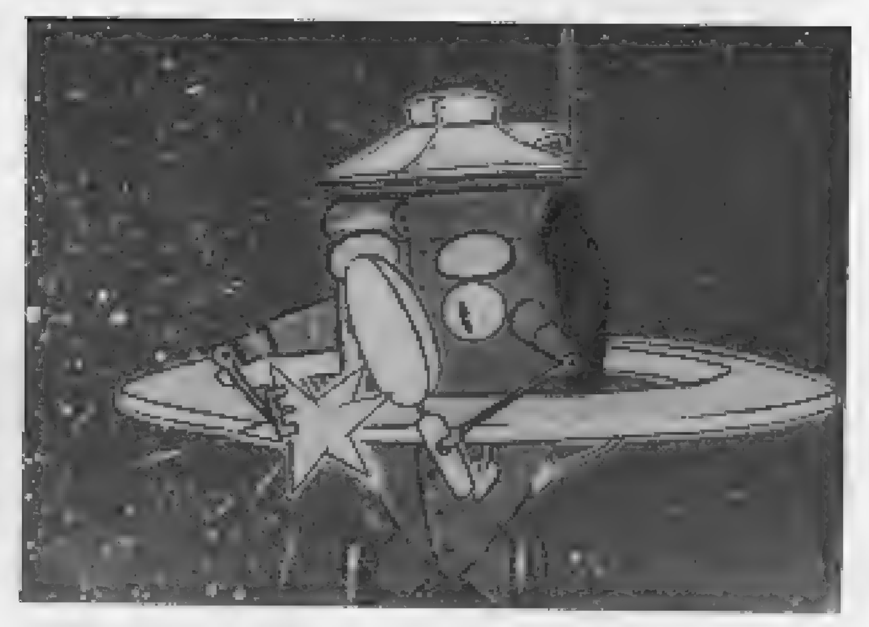


...она покажется основательно заселенной.

...обуздать даже рыбу-пилу...

А теперь откроем путь в космос!

... И на многих планетах вселенной он будет насаждать цветы культуры и цивилизации.
Он окружит Землю искусственными спутниками...
...устремится на Луну, Венеру, Марс...



Вот уж и впрямь об этом человеке не скажешь, что он звезд с неба не хватает...

Так заканчивается этот шутливый кинорассказ о далеком прошлом и совсем недалеком грядущем.

И. ЦИЗИН

Н. Кладо

# Навстречу будущему

*(Из дневника писателя)*

Год назад мне довелось встречать осень в Киргизии.

В поисках современников и соратников народного акына Токтогула я полетел на его родину— Кетмень-Тюбе, сейчас носящую имя родоначальника киргизской советской литературы. Великий акын прожил сложную и трудную жизнь. Он умер в 1933 году, но в институтах Академии наук республики подробно могли рассказать о всех деталях его жизни до революции, а деятельность акына в годы Советской власти почти не была исследована.

И вот мы с дочкой акына Гульсарой Токтогуловой летим туда, где проходила его бурная деятельность, где он вдохновенно воспевал революцию, народ, Советскую власть, активно участвуя в колхозном строительстве.

Песни Токтогула и сейчас поют по всей Киргизии, особенно много знают их на его родине. Здесь, путешествуя по следам своего героя, мы узнали многое, скрытое от ученых, углубленных в изучение далекой истории.

Соратники и друзья акына — учитель Батбаев, нарсудья Абдукоримов, агент отдела связи Кенджакулов, прораб дорожного строительства Бурханов, председатели колхозов, певцы, пастухи — все спешили поделиться своими воспоминаниями, из которых и складывался образ национального героя Киргизии.

Сейчас Кетмень-Тюбе, в прошлом стойбище кочевых племен, — маленький городок с хлопкоочистительным заводом, большим Домом культуры, современными домами и широкими улицами, аэродромом. Город окружен хлопковыми полями и пастбищами.

Путешествуя по этим местам, мы ощущали, вернее, осязали не только сиденье, но и крышу «газика»,— дорога не позволяла сосредоточиться ни на чем другом. И единственный вопрос, который я все готовился и никак не мог задать своему спутнику, был — почему районные власти мирятся с такой плохой дорогой. Но тут вдруг случилось неожиданное: в тот момент, когда, казалось, ноги прочно заняли место над головой, после страшного толчка машина, пожалуй, в первый раз приняла запланированное ее конструкторами положение, твердо стала на все колеса и покатилась мягко, даже плавно. Это было так неожиданно, что мы остановились, чтобы рассмотреть, что же случилось.

Под нами было шоссе — широкое новое шоссе, оснащенное мостиками, километровыми столбами.

Это был участок Великого Киргизского тракта Фрунзе—Ош, дороги, которая еще не имела начала и конца, но уже насчитывала немало готовых километров.

Как видно, местные деятели смотрели вперед и не тратили понапрасну силы на ремонт временных дорог, видя решение проблемы в создании большой, благоустроенной дороги, способной полностью обеспечить потребности района на будущее.

Мне подумалось, что мы, писатели и кинематографисты, часто еще, планируя свою работу в искусстве, пытаемся засыпать ямы на старых дорогах, выравнивать мелкие ухабы, вместо того чтобы сосредоточить внимание на создании главного пути, для которого надо ворочать горы.

Но только по такому пути можно идти в будущее, идти быстро, на маленькой же дороге нет места для обгона—приходится часто тянуться в хвосте колонны, глотая пыль впереди идущих.

И, присматриваясь к тому, что открывалось мне в Киргизии, я видел, конечно, и ухабы, и рытвины, и неблагоустроенные кыштаки, но, вглядываясь, всегда находил за этими остатками старого большое новое, встающее буквально на каждом шагу.

В этой поездке мне посчастливилось. Запланирована она была ненадолго: самолет от Фрунзе до

Токтогула — два часа, там—неделю, затем обратно, опять самолетом—два часа, и снова Фрунзе, оттуда — в Москву. Но горы не любят торопливых.

Облака, удивительно украсившие вечернее небо, задержались на ночь над горами, окаймлявшими узкую долину Токтогульского района, и снежное кольцо опустилось ниже.

...Нелетная погода. Насколько? Кто знает. Ведь уже началась осень. В горах сентябрь—начало снегопадов.

Но путешественник всегда стремится вперед. Начало казаться, что, сидя здесь, пропускаешь что-то важное, что свершается где-то там, за горами.

Неужели отсюда дорога только вверх, по небу, скрытому сейчас низкими свинцовыми облаками?

Да. Перевал на Талас закрыт — телефон принес известие, что там лежит глубокий снег. А в другую сторону, на юг?

Но тут запротестовали хозяева — районные власти. Пустить гостя из Москвы по опасной горной дороге? Ни за что.

Сломить гостеприимство не удалось. Оставалось одно—выйти тайком на дорогу и поднять руку.

Один из грузовиков остановился. И вот—снова в путь, на пароме через бурную реку, через множество перевалов. Дорога вилась, используя малейшую щель, пробитую водой, шла по карнизам, пробитым людьми над бурлящими внизу горными реками на высоте сотен метров.

Мой спутник—шофер Джалалабадской колонны автотранса Кадыров—молод, любит петь, а еще больше говорить.

По горам он несется быстро и уверенно. Но это не беспечность — он знает историю дороги: вот здесь упала машина в прошлом году, там — два года назад, тут шофера настиг обвал. И на пути мы встречаем немало свидетелей печальных происшествий.

Но Кадыров молод, весел, уверен в своей судьбе. Мы быстро преодолеваем перевалы, подъемы и тормозим на спусках. Правда, иногда нас несут лишь два колеса, а два других, не найдя опоры, крутятся в воздухе. Но законы баланса изучены Кадыровым на практике.

Он все время извиняется за дорогу, в утешение рассказывая, какой она была еще год назад и какой станет в будущем году, особенно после окончания строительства тракта.

Я охотно верю ему. Ведь мне приходилось карабкаться по скалам Каратегина, Дарваза, Памира и проезжать через несколько лет по тем же местам по благоустроенным шоссе трактов Ош—Хорог и Сталинабад—Хорог, после того, как самоотверженные люди протянули там ленты дорог. Так же будет и здесь. Без этого ведь нельзя.

В Токтогуле развито животноводство, возделывают хлопок. Зерно привозят из других районов. Не будет дорог — не будет и разделения труда между районами, этой основы планового хозяйства. Раньше человек все делал для себя сам, теперь он пользуется всем, что создает человечество. А возможность этого дают дороги.

Особенно ярко это видно на примере Киргизии, где около восьми десятых территории лежит выше полутора тысяч метров над уровнем моря, а одна треть — выше трех тысяч!

И безымянные шоферы, героически ведущие машины по сложным, неблагоустроенным еще дорогам Киргизии, — вот современные герои республики! Это они соединяют заброшенные в горах поселки с городами, связывают с их будущим, с новой жизнью.

И кажется странным, что фигура шофера так мало интересует деятелей искусства и литературы горных республик. Мне вспоминается в кино лишь один фильм «Дорога», и то он посвящен разоблачению и поимке диверсантов на горной дороге Ош—Хорог.

Кадыров не только поет, он громко читает стихи. И рев мотора, клокот горных потоков, стремительный бег машины придают им особый ритм, я бы сказал, величие, оправдывая встречающуюся подчас риторику.

А в минуты отдыха, в пойме горной реки, в рощах, наполненных пением птиц, лежа на шелковистой траве, между нежными, неизвестными мне цветами, Кадыров рассказывает о своей любимой, к которой он стремится всегда, но большей частью проезжает мимо ее дома, успевая дать лишь призывный, тоскливый сигнал. Да, он тоскует о ней, тоскует и о тех больших городах, которых никогда не видел. Он расспрашивает о том, какие правила вождения машин в Москве, удивляется, как можно проехать без аварий по улицам, переполненным машинами. В горах главная опасность — встречный. То он попадется на узком участке пути, и приходится пятиться назад, то несется слишком быстро, и неизвестно, каковы нервы, умение водителя этого надвигающегося на вас гиганта, груженного сверх нормы.

Но это мелкие тревоги. Кадырова больше волнуют мировые проблемы, он думает о тех «встречных», кто ведет машины, груженные атомным оружием. Пока их удается заставить свернуть с дороги...

Молодой шофер, успевающий зимой учиться в вечерней школе, очень едко комментирует высказывания западных лидеров, обнаруживая глубокое понимание путей развития человечества. Может быть, потому, что он и прокладывает эти пути, ведет по ним наши мирные машины?

Но вот кустарники раздвигаются, и к нам подходит юный пастух. Он молча ждет, пока Кадыров кончит говорить, а затем забрасывает нас вопросами: далеко ли уже протянули дорогу, что нового во Фрунзе, в Москве? На этой дороге он встречал и геологов и гидрологов — они изучали пути покорения бурного Нарына, обрушивающего свои воды с высоты трех тысяч метров, искали в горах полезные камни. Юноша знал, что по их следам рано или поздно последуют строители, возникнут в пустынных горах рудники и города. Пастух этот—не бесплодный мечтатель: жизнь в родных горах менялась на его глазах. И его интересует работа Академии наук, чем кончились поиски экспедиций. Юноше скоро предстоит выбрать жизненный путь, решить, кем стать. А это не просто — большая дорога ведет далеко — всё манит: и новые нефтяные вышки, и шахты, и заводы, не хочется уходить и от полюбившихся отар — ведь и здесь, в животноводстве, совершаются большие перемены. Он смотрит вперед — будет дорога, придет электричество, построят зимовки для скота, и пастухи станут оседлыми,— видя перспективу профессии пастуха, он примерялся, как жить в будущем. Все хочется увидеть, всюду приложить свои силы... Выбрать — трудно... Одно он знал — везде теперь приходят на помощь человеку машины. Значит, он должен научиться ими управлять, как научился Кадыров — бог дорог, а ведь недавно и он еще пас скот.

Дороге шофер обязан всем: она его возвысила над сверстниками, обогатила знаниями, вот как смело он говорит обо всем. О, то, что близко и далеко... очень далеко... И далекое становится близким.

Кадыров обещал своей возлюбленной, что, когда достроят тракт, он будет совершать регулярные рейсы и, наверное, получит наконец возможность проводить выходные дни с ней.

Пока же мы неслись по осыпям, перескакивали через камни, но там и тут уже появлялись куски новой дороги, вдруг начинали белеть новые столбики, а дорога становилась широкой и гладкой.

Уже спустилась ночь, и из тьмы вырвались навстречу самосвалы, груженные углем, и перед нами, вернее сначала под нами, раскрылась огненная чаша — поселок шахтеров, залитый электрическими огнями.

Мимо мчались вагонетки, загудел паровоз, появились ряды новых домов, магазины, кинотеатр, гостиница и вокзал: отсюда шла уже железная дорога. Так почти сутки мчались мы сквозь горы. И вот сельский пейзаж сменился индустриальным. Город Ташкумыр еще недавно был в чертежах, он был Будущим. Сегодня это крепко стоящий на ногах первенец будущего индустриального района. Неподалеку от него уже вступает в строй первая на Нарыне Уч-Курганская гидроэлектростанция.

Широчайшие возможности открываются перед химической промышленностью республики. Запасы для этого велики — азотнотуковые солевые предприятия дадут соду, необходимую кроме всего прочего и для мытья шерсти. Следовательно, промышленность поможет животноводству, а животноводство, оснащенное электроэнергией, химикатами, станет промышленностью.

Перед нами раскрылись сады и поля цветущих колхозов Южной Киргизии, где видно будущее, ожидающее Токтогульский район.

И вот, полный всеми этими впечатлениями, я вернулся во Фрунзе, проделав увлекательный путь на самолете через Узбекистан.

И потом, читая книги киргизских писателей, смотря спектакли театров республики во Фрунзе и во время прошедшей недавно Декады киргизского искусства в Москве, я искал продолжения биографий своих знакомых, отражения тех больших дел, которые стоят перед республикой и совершаются ее людьми, чему я был живым свидетелем.

Искал, но тщетно.

На киностудии я узнал о новых фильмах, которые предполагали запустить в производство. Снимался фильм по сценарию Т. Абдумомунова «Далеко в горах». И мне казалось странным, что этот молодой автор, сам медик по образованию, снискавший любовь зрителей своими пьесами о жизни современников, предстанет перед зрителями кино как автор фильма, повествующего о делах давно минувших дней.

В самом деле, в киргизском театре ставились его пьесы: «Кумдуучап» — о жизни молодых геологов, разведчиков нефти, «Современники» — о жизни молодых рабочих, «Курман» — о медиках, сатирические комедии о новаторах и консерваторах — «Узкое ущелье» и «Дочь Атабека». А ставят его сценарий о далеком прошлом!

Киргизские кинематографисты хорошо начали свой творческий путь. Снимаясь в фильме «Салтанат», поставленном В. Прониным по сценарию Р. Буданцевой на студии «Мосфильм», киргизские актеры Б. Кыдыкеева, М. Рыскулов, Ч. Джаманова и другие создали образы своих современников, устремленных в будущее. Особенно запомнилась Бакен Кыдыкеева в роли Салтанат, передовой киргизской женщины, воодушевленной идеей освоения Сусамырских пастбищ, новыми путями развития животноводства.

Этот путь Салтанат осложнен борьбой с предрассудками — так, как это и бывает нередко в здешних местах. Фильм реалистичен и по боевому участвует в той борьбе, которую приходится вести передовым женщинам Киргизии за свои права, дарованные им революцией.

Следующий фильм — «Моя ошибка» (по сценарию М. Аксакова) — продолжал уже только одну линию Салтанат — борьбу с предрассудками, но, несмотря на ряд удачных комедийных моментов, не поднимался высоко над бытом. Герои его — люди без большой мечты, в фильме не раскрывалось будущее, к которому идет народ.

Фольклорным мотивам обязан своей удачей другой фильм, поставленный совместно с «Мосфильмом» — «Легенда о ледяном сердце» (сценарий Г. Ягдфельда и В. Витковича, режиссеры А. Сахаров и Э. Шенгелая).

Сейчас собираются снимать балет «Чолпон», построенный тоже на фольклорных мотивах и посвященный извечной борьбе добра со злом. Балет этот — выдающееся произведение современного балетного искусства, но, как и «Легенда о ледяном сердце», весьма далек от современной жизни Киргизии. Прошлому посвящен и фильм «Далеко в горах». И наш с Г. Токтогуловой сценарий «Неуловимая песня», который сейчас снимается на Фрунзенской студии, отражает страницы истории народа.

Насколько мне известно, планируется еще один фильм о борьбе с басмачеством, фильм о восстании в 1916 году, о действительно трагических днях жизни народа, и «Белая бабочка» — опять же о первых годах становления Советской власти в Киргизии. Первым дням строительства колхозов посвящен и планируемый фильм по хорошему роману Сыдыкбекова «Люди гор».

Не много ли о прошлом? Фрунзенская студия, так хорошо начавшая свою жизнь с отображения современности, вдруг, обретя самостоятельность, повернулась лицом к прошлому. Конечно, киргизская кинематография молода и не успела еще показать на экране свою историю, что сделали кинематографисты других республик. Но, думается, народу надо раскрывать прежде всего величие его сегодняшних дел и перспективу будущих.

Мне довелось принять участие и в обсуждении двух сценариев Фрунзенской студии на современную тему.

Интересный, темпераментный сценарий К. Джантошева и М. Аксакова «Цветы Тянь-Шаня» все же, на мой взгляд, больше устремлен в прошлое, чем вперед. Животноводы, герои этого сценария, спорят о том, нужны ли новые породы овец. Между тем этот вопрос в республике почти решен: большинство овец — новой породы. И в животноводстве раскрываются манящие перспективы, возникающие благодаря растущей промышленности республики. А ставить фильм, который выйдет через год, для того, чтобы убеждать животноводов в пользе новых пород, не значит ли это чинить старые дороги? Не лучше ли строить новые?

Сценарий В. Лебедева «Обвал» посвящен интересной жизни киргизских шахтеров. Но в нем нет проблем, волнующих сегодня этих людей. Автор не увидел сложностей для горца киргиза, возникающих перед ним, когда он становится промышленным рабочим. А ведь именно это свершается сегодня и будет свершаться завтра, так как тысячам молодых людей республики предстоит идти на производство.

Знакомые мне сценарии о людях сегодняшнего дня страдают, на мой взгляд, одним весьма важным недостатком — они не показывают Сегодня с точки зрения развития, как грядущее Завтра. Таков недостаток и пьесы Р. Шукурбекова «Мой аил», которую намечается экранизировать.

Может быть, поэтому люди, планирующие освоение Нарына, строящие тракт Фрунзе—Ош, открывающие лечебные свойства источников, определяющие влияние высокогорности на здоровье людей, на проводимость электроэнергии, — вся та армия молодежи республики, которая занята её будущим, осталась вне внимания писателей и кинематографистов.

Молодежь везде. В институтах Киргизской Академии наук, в проектных бюро, в больницах, на шахтах, на строительстве Орто-Токойского водохранилища, на разведении рыб в Иссык-Куле и т. д.— везде я видел молодежь, влюбленную в будущее.

В этом устремлении вперед, на мой взгляд, самое характерное, что видно буквально везде в Киргизии. Оно, это будущее, проглядывает сквозь сохранившееся еще старое, но наступает решительно и победно.

Однако об этом будущем — таком близком — не узнаешь из фильмов, которые готовят сейчас кинематографисты республики. Нет здесь поисков на путях к будущему. А ведь современная тема в искусстве всегда лежит на дороге, ведущей вперед, в будущее.

Вот это и есть та главная дорога, которую нужно строить. Больше фантазии, выдумки, смелости, исканий, того нового, что существует в нашей жизни, растет, борясь со старым!

...Вспоминая свой путь сквозь горы и ущелья, от горных стойбищ к Ташкумыру и по долине Нарына, я ощущал эту поездку как образ движения навстречу будущему. Уверен, что такой путь и надо совершить художнику, который хочет быть на уровне современности, ее великих задач.

Ж. Абикенов

# Мы начинаем...

Свою производственную жизнь Фрунзенская киностудия начала в суровом 1942 году. Находившаяся в крошечном помещении, она выпускала лишь один-два киножурнала в месяц под названием «Советская Киргизия». Техническая база студии была бедна, для озвучания киножурнала звукооператорам приходилось ездить в Ташкент или Алма-Ату.

Но шло время, прибывала техника, накапливался опыт работы. И как результат этого появилась возможность подняться на новую ступень — начать выпуск документальных фильмов. Кинопублицисты республики стали рассказывать в киноочерках о тружениках сельского хозяйства (киноочерк «В долине Сусамыра»), о рабочих-новаторах молодой промышленности Киргизии («Серебряная вода»), о чудесной природе родного края («Курорты в горах Тянь-Шаня», «Песни гор») и т. д.

Немалую помощь нашим кинематографистам постоянно оказывают творческие работники Московской студии научно-популярных фильмов, «Мосфильма» и Алма-Атинской киностудии. Помощь эта выражается главным образом в совместном производстве фильмов. Так были сняты очерки «На берегах Иссык-Куля», «В лесах южной Киргизии», «У животноводов Киргизии».

Совместная работа всегда очень полезна и плодотворна, она способствует профессиональному росту и обогащает ценным творческим опытом. В 1955 году, например, киностудия «Мосфильм» в содружестве с театральными коллективами республики выпустила цветной фильм «Салтанат». В нем дебютировали актеры, которые сейчас известны далеко за пределами республики.

Четыре художественных фильма, в которых участвовали наши артисты, достаточно убедительно показали, что в Киргизии есть свои способные исполнители. Большинство киноактеров работает в Киргизском государственном драматическом театре. Народный артист Союза ССР Муратбек Рыскулов, народные артисты республики Бакен Кыдыкеева и Шамшен Тюмекбаева, заслуженный артист республики Садыкбек Джаманов и многие другие актеры охотно работают в кино и завоевали любовь и популярность зрителей.

В конце 1956 года Фрунзенская студия документальных и хроникальных фильмов была реорганизована в студию художественных и документальных фильмов. Уже следующий, 1957 год оказался для кинематографии республики достаточно плодотворным. Студия выпустила свой первый художественный фильм «Моя ошибка» и совместно с «Мосфильмом» кинокартину «Легенда о ледяном сердце». Кроме того, на экранах появились пять документальных очерков: «Они родились на Тянь-Шане», «В долинах Киргизстана», «Киргизстан поет» и др.

Минувший, 1958 год для киноискусства республики был знаменательным — наша кинематография участвовала в Декаде киргизского искусства и литературы в Москве. Взыскательным зрителям столицы нашей Родины было показано около полутора десятков художественных и документальных фильмов. Кинематография Киргизии набирает силы. Идут съемки цветного художественного фильма «Неуловимая песня» по сценарию Н. Кладо и Г. Токтогуловой. В роли великого киргизского акына-демократа Токтогула Сатылганова снимается известный в республике талантливый артист К. Чодронов.

В конце минувшего года запущен в производство еще один художественный фильм — по сценарию М. Аксакова и К. Джантошева «Цветы Тянь-Шаня».

Если говорить о планах наступившего года, то в первую очередь следует сказать об экранизации популярного балета «Чолпон». Этот красочный балет, написанный композитором Раухвергером по либретто О. Сарбагышева и Л. Крамаревского, более двух десятков лет с неизменным успехом идет на киргизской сцене. Постановку фильма «Чолпон» Фрунзенская студия осуществляет совместно с киностудией «Ленфильм».

В нынешнем году мы впервые приступаем к съемкам мультипликационного фильма на поэтическом материале киргизского фольклора. В этой работе нам помогает московская студия «Союзмультфильм».

Киргизская кинематография ощущает острый недостаток в литературных сценариях, по которым можно было создавать полноценные художественные фильмы. За последние годы в кино пришли писатели Т. Абдумомунов, К. Джантошев, Ч. Айтматов, М. Аксаков и другие. С их помощью было создано несколько художественных фильмов. Однако Союз писателей республики еще мало уделяет внимания кинодраматургии. У нас еще нет профессиональных кинодраматургов, и это тормозит развитие киноискусства республики.

За последние годы у нас выросли свои творческие кадры молодых киноспециалистов, их число неиз-

менно растет. На титрах наших картин уже сейчас можно видеть фамилии молодых режиссеров Л. Турусбековой, Ф. Мамуралиевой, кинооператора М. Туратбекова — недавних воспитанников ВГИКа. Мы ожидаем пополнение из ВГИКа и ЛИКИ, где в настоящее время учится около двух десятков киргизских юношей и девушек, проявивших склонность и способность к работе в кино. Но два десятка специалистов не могут решить проблемы кадров. Завтрашний день киргизской кинематографии требует неизмеримо более широкого притока специалистов кино.

Наши потребности не обеспечивает производственная база. Отсутствуют необходимые помещения, нет съемочных павильонов. Нельзя не упрекнуть Гипрокинополиграф, который скоро уже два года проектирует для нас павильоны легкого типа. У киноработников Киргизии есть надежда, что республиканские организации пойдут им навстречу и предоставят новое помещение, пригодное для нормальной работы киностудии.

От Совета Министров республики и Министерства культуры СССР мы ждем также помощи в решении актерской проблемы. В настоящее время штатных актеров студия не имеет.

При производстве кинокартин мы комплектуем съемочные группы за счет актеров местных театров и тем самым нарушаем нормальную жизнь театральных коллективов. Представляется целесообразным выделить для студии 10—12 штатных единиц с тем, чтобы передать их местным театрам, которые за этот счет сумеют подготовить дублеров на случай замены снимающихся актеров.

Надеемся, что все эти трудности мы преодолеем, и наша национальная кинематография сумеет занять подобающее место на всесоюзном и международном экранах.

## АКТЕРЫ И РОЛИ

*О работе в кино, о сыгранных ролях, о своих мечтах и пожеланиях на будущее рассказывают в беседе с нашим корреспондентом выдающиеся киргизские актеры.*

### БАКЕН КЫДЫКЕЕВА:

— Разными путями приходят актеры в кинематографию. Одни из художественной самодеятельности, другие из ВГИКа, прямо с вузовской скамьи, третьи из смежного искусства — театра. К числу этих последних принадлежу и я. Упоминаю об этом не случайно. По-моему, актеру, творческая индивидуальность и навыки которого сложились в условиях работы на сцене, сниматься в кино значительно труднее, чем тем, кто свою артистическую деятельность начинает прямо перед кинообъективом.

Свою первую роль в кино — Салтанат в одноименном фильме — я играла, уже имея на своем творческом счету драматической актрисы роли Ларисы в «Бесприданнице», Дездемоны в «Отелло», ряд ведущих ролей в пьесах киргизских драматургов. Предложение сняться в роли героини первого художественного фильма из жизни киргизского народа было для меня большой радостью, большой честью. Меня захватила задача создать образ нашей современницы, дочери новой Киргизии, человека, воспитанного социалистическим строем. Радовала и вдохновляла задача играть уже не только для сотен и тысяч зрителей своей родной республики, а для миллионов зрителей всей Советской страны, а может быть, и зарубежных стран.

В снимающемся новом фильме Фрунзенской студии «Неуловимая песня» играю роль матери великого народного акына Токтогула Сатылганова. Эта роль Бурмы небольшая, но чрезвычайно сочная. Мне приходится играть старуху, только в одном эпизоде Бурма предстает перед зрителем молодой. Но какие интересные задачи ставит перед исполнительницей образ этой старой мудрой женщины, сильной духом, чуткой сердцем! Простая, неграмотная женщина, она чутьем постигла величие жизненного призвания своего сына, всегда была его другом и советчицей.

Не сразу удалось найти внешний облик Бурмы, передать не только приметы ее преклонного возраста, но и мудрость, душевную силу и богатство этой женщины, одушевляющую ее гордость за сына, которого она родила и вырастила. Большая радость работать над такой ролью, но велика и ответственность за нее.

Я ношу в сердце большую мечту, вероятно, общую для большинства советских актрис театра и кино, — сыграть роль нашей современницы. Как мне хочется продолжить то, что намечено в «Салтанат», воплотить на экране яркий образ женщины Советской Киргизии, все то новое, что дал ей социалистический строй, глубоко заглянуть в ее душевный мир, в ярких драматических положениях раскрыть новые черты ее характера, ее интеллектуальное и духовное богатство. Живу и надеюсь, что в недалеком будущем меня ждет встреча с героиней, о которой я мечтаю.

МУРАТБЕК РЫСКУЛОВ:

— Уверенно делает свои первые самостоятельные шаги молодое киноискусство Киргизии. И я очень рад и горд тем, что с его первыми шагами тесно связана моя творческая биография. Я рад и горд, что сумел послужить национальной кинематографии всем своим опытом драматического артиста—ученика великих русских мастеров сцены, опытом работы в кино, который мне дало участие в кинофильмах «Алитет уходит в горы», «Илья Муромец», «Сорок первый», «Песня табунщика».

В первом фильме из жизни киргизского народа «Салтанат» мне довелось исполнить сразу две роли: отца героини—председателя колхоза и старого чабана.

Как киноактера меня всегда привлекает задача полнее и ярче воплотить национальный характер в его различных гранях, проявляющихся в многообразных жизненных столкновениях, выявить воспитанные в человеке социалистическим строем новые черты его сознания и характера.

В показанном во время Декады киргизского искусства в Москве фильме «Далеко в горах» я играю роль бая-басмача Сарыгула. Хищный и по-своему умный Сарыгул ради власти и наживы способен на любую жестокость, насилие, подлость. Ни на секунду в нем не может зародиться сомнение в своем праве распоряжаться жизнью, имуществом, чувствами людей, сомнение в том, что и другие люди могут иметь какие-то права. Интересно было работать над этой ролью, черта за чертой раскрывать образ этого сильного, по-звериному жестокого и хитрого хищника, целиком принадлежащего старому миру, тому, что отжило и никогда не вернется.

Совсем иных красок потребовала роль старого колхозника Сабыра в фильме «Моя ошибка», литературной основой которого послужила повесть Аалы Токомбаева «Признание». Сабыр—человек хороший по своим моральным качествам, честный труженик, но далеко еще не свободный от пережитков прошлого.

Моя самая большая творческая мечта — создать в кино образ такого киргиза, каких не было и быть не могло до победы Великой Октябрьской революции. Это — хозяин своей земли, ее преобразователь, труд которого одушевлен большими задачами, высокими целями. Это образованный человек с широким кругозором, в своих личных и общественных взаимоотношениях свободный от старых предрассудков. Одним словом — человек, воспитанный социалистическим строем, строитель коммунизма. Человек творческого труда, он может быть представителем любой профессии — инженером, животноводом, деятелем искусства. Надеюсь, что такой творческой возможностью окажется для меня роль Аширбая в готовящемся к постановке фильме «Цветы Тянь-Шаня» по сценарию М. Аксакова и К. Джантошева, посвященному труду киргизских животноводов, дерзновенно преобразующих природу.

Итак, на недостаток ролей жаловаться не приходится, их достаточно, каждая из них ставит перед актером новые задачи, требующие постоянной упорной работы над собой. Чувство неудовлетворенности вызывает порой другое — те большие трудности роста, с которыми связано развитие молодой киргизской кинематографии, не имеющей фактически настоящей технической базы. Вся Киргизия, с ее исключительно живописной и разнообразной природой, является великолепным фоном для натурных съемок. Но, когда дело доходит до павильонов, приходится обращаться за помощью на «Мосфильм», Алма-Атинскую студию. Эти трудности не отнимают у кинематографистов республики бодрости, но все же тормозят их работу.

ДЖАМАЛ СЕИДАХМЕТОВА:

— Биография моя — самая обыкновенная. Окончила десятилетку, училась некоторое время в Московском полиграфическом институте, но осознала, что истинное мое призвание — искусство. Была принята в Киргизский драматический театр, одновременно играла и обучалась сценическому искусству. Отсюда попала на пробу, когда набирали актеров для фильма «Далеко в горах».

Первая проба была неудачной, но почему-то мне дали вторую. И вот я — киноактриса. Исполняю роль смелой и веселой девушки Зиягуль, которая, переодевшись в мужское платье, скачет на горячем коне, охотится в горах и умеет постоять за себя. Роль мне очень понравилась, я была уверена, что справлюсь с ней.

Но на первой же съемке я убедилась, что ничего не умею.

Времени у нас было очень мало, до Декады оставалось три месяца, мы работали днем и ночью. Я вставала пораньше, чтобы все продумать, хорошенько подготовиться к съемке. Мне много помогал режиссер А. Карпов, который всегда умел разъяснить мне задачу, упорно и терпеливо добивался нужного настроения и выразительности, помогали и другие старшие товарищи, особенно наш замечательный актер и режиссер Муратбек Рыскулов.

Я очень полюбила работу в кино, мечтаю сниматься дальше, но для меня еще нет роли, хотя я прекрасно знаю, что мне хочется сыграть.

Я прожила еще не много лет, но даже на моей памяти жизнь неузнаваемо преобразилась. Но, к сожалению, рядом с новым у нас в Киргизии ужи-

вается еще много пережитков, с которыми не всегда достаточно решительно борются.

Порой нашим женщинам приходится очень трудно. Немало моих школьниц-соучениц родители забрали из школы и в 15—16 лет выдали замуж. Да и мои родители были против того, чтобы я стала актрисой, и мне нелегко было убедить их и добиться разрешения. Но не у всех обходится так благополучно...

Я считаю, что наши писатели и киноработники недостаточно внимания уделяют вопросам борьбы со старым бытом и пережитками, что очень важно для наших восточных республик. А ведь именно искусство с его огромной силой воздействия могло бы принести здесь большую пользу, возбудить в людях живые чувства негодования против отжившей старины, горячего сочувствия жертвам этих пережитков, позвать на борьбу равнодушных.

Вот поэтому я и мечтаю о роли советской молодой девушки, студентки или передовой колхозницы, активно борющейся за новую жизнь, участвующей в строительстве коммунизма.

АСАНБЕК УМУРАЛИЕВ:

— Я — самый счастливый человек на свете, жизнь осуществила все мои мечты.

В детстве, как и все советские ребята, я страстно любил кино, вместе с товарищами играл в «Чапаева». Но мне рано пришлось оставить игры, война отняла отца, я остался старшим братом в многодетной семье, надо было помогать матери, с одиннадцати лет пришлось искать заработка. Я пас овец, два года был почтальоном, учился в ремесленном училище, работал слесарем. Но мечты никогда не покидали меня. На вопрос, кем хочу быть, когда вырасту, я неизменно отвечал — киноартистом. Я мечтал увидеть Ленинград и Москву, учиться во ВГИКе.

Мои мечты осуществились. Я — актер, снимался уже в пяти фильмах, побывал в Ленинграде, несколько лет прожил в Москве, окончил художественный вуз, правда, не ВГИК, а ГИТИС. И никогда я не жалею, что мой жизненный путь не был легким, что рано узнал труд и невзгоды. Они закалили меня, научили бороться и добиваться цели, дорожить тем, что давалось в борьбе и труде.

Биография киноактера началась для меня в 1954 году участием в массовке в фильме «Салтанат». В следующем году снимался в картине «Сорок первый». После пробы в роли старика режиссер Г. Чухрай поручил мне роль Иманкула и вселил в мое сердце большие надежды. Затем роль Азиза в фильме «Партизанская искра». И, наконец, участие в двух фильмах Фрунзенской студии — «Далеко в горах» и «Легенда о ледяном сердце».

В этих фильмах я работал над двумя интересными образами. Табунщик Назаркул и экскаваторщик Мээркен — два молодых киргизских парня — смелые, честные, прямодушные, много между ними общего, но еще больше различного. Одно только поколение разделяет их. Назаркул мог бы быть отцом Мээркена, но в эти несколько революционных десятилетий вместились огромные перемены в жизни народа, совершенно изменившие сознание людей. Какая интересная задача для актера воплотить в ярких художественных образах представителей двух поколений, показать национальный характер в его историческом развитии!

Я стремился полнее раскрыть внутреннюю жизнь Назаркула, душевное богатство и прямоту этого человека, интуитивно жаждущего правды, но не знающего, где искать ее. Хотелось показать, какой жестокой и трудной была борьба старого и нового, как трудно и медленно прозревал байский табунщик, озаренный светом ленинских идей, забрезживших из-за гор, как росли в нем качества вожака. С любовью и вдохновением работал я над ролью, искал каждый жест моего героя, его пластику. Я неутомимо искал и, случалось даже, не сразу соглашался с режиссером, спорил с ним. Не все одинаково удалось мне, некоторыми сценами я теперь недоволен. Но работа над интересным и содержательным драматургическим образом оставила чувство глубокого удовлетворения.

Совсем иные задачи ставил перед актером образ Мээркена — героя «Легенды о ледяном сердце». Здесь все новое, даже самая профессия экскаваторщика отражает то новое, что появилось в жизни киргизского народа, не имевшего прежде понятия о промышленности.

Очень радостно было работать над этим образом, пытаться воплотить в нем все лучшее, что дала советскому человеку социалистическая действительность.

На очереди — съемки в фильме «Неуловимая песня», работа в Киргизском государственном драматическом театре. Очень хочется продолжать работу в кино, создать на экране значительный, содержательный образ человека наших дней, сильного, с большими чувствами, вся жизнь и деятельность которого одушевлена большой целью, высокими стремлениями.

# Новое на студии

Неузнаваемой стала за последние годы киностудия «Мосфильм». Сейчас уже невозможно именовать ее привычным раньше словом «Потылиха» — названием деревни, близ которой была выстроена в конце двадцатых годов Московская кинофабрика.

Особенно широко развернулась реконструкция «Мосфильма» после XX съезда КПСС.

Строительство «Большого Мосфильма», огромной современной киностудии, оснащенной новейшей кинотехникой, близко к завершению.

То, что еще так недавно можно было увидеть лишь на макете, стало реальностью.

На просторной, озелененной территории раскинулись производственные здания, большая площадка для натурных съемок, подсобные технические предприятия.

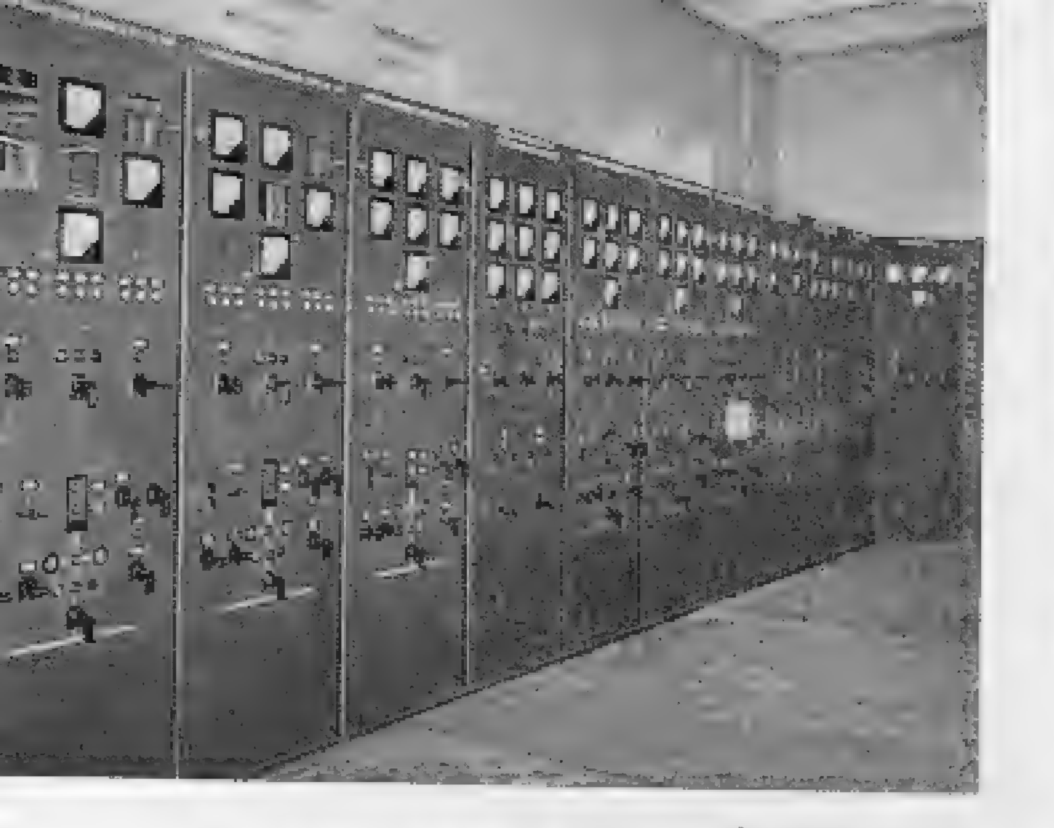
Производственная база «Мосфильма» должна обеспечить выпуск около тридцати фильмов в год, среди которых ряд широкоэкранных картин, много постановочно сложных произведений.

Это самое крупное кинопредприятие Союза ведет большую работу по освоению и внедрению новой техники, делится своим опытом с другими советскими студиями и зарубежными киноорганизациями.

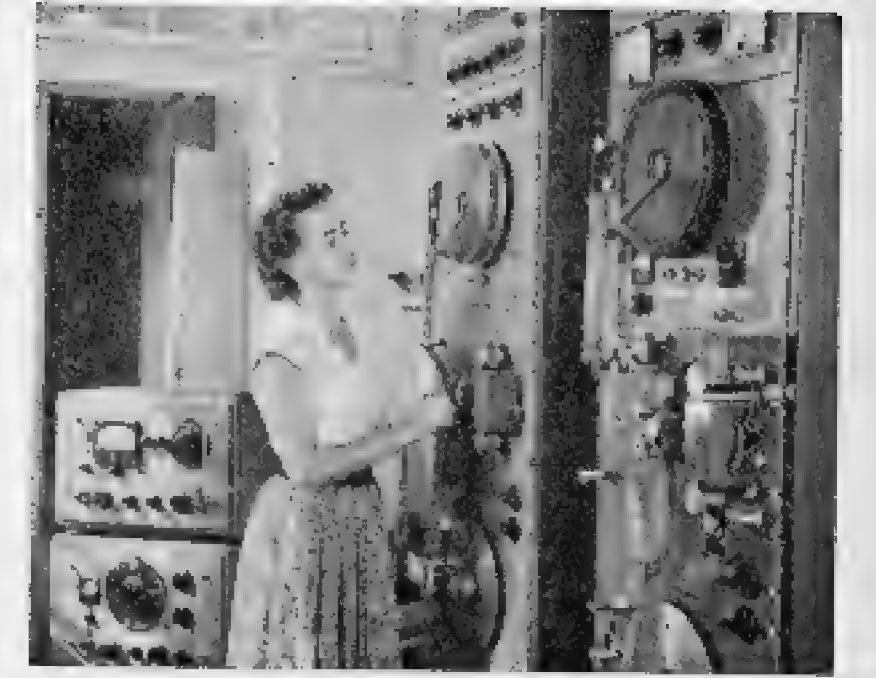
Главный инженер киностудии «Мосфильм» Б. Коноплев рассказывает:

— Сейчас в эксплуатации находятся семь павильонов — три из них расположены в новом корпусе. В ближайшее время вступят еще один трех-

Макет «Большого Мосфильма» на фоне уже выстроенного трехпавильонного корпуса



Пульт управления новой электростанцией



Аппаратура для копирования стереофонических фонограмм

Архитектурная деталь из бумажной массы

Архитектурная деталь из пенопластических масс

павильонный корпус и новый цех обработки пленки. В этих новых корпусах с просторными павильонами учтены все достижения современной кинотехники, необходимые для создания цветных и широкоэкранных фильмов.

Наряду с расширением производственных площадей в киностудии ведется систематическая работа по внедрению новых достижений техники и по улучшению технологического процесса производства фильмов. Так, например, в новых павильонах включение операторского освещения проводится с пульта дистанционного управления. Один человек, работающий в кабине за пультом, связан через специальные микрофоны со съемочной группой.

Этот новый метод значительно поднимает культуру съемочного процесса в павильоне, улучшает управление светом и ускоряет его перестановку.

Система дистанционного управления светом в павильоне вызывает живой интерес многочисленных представителей зарубежной кинематографии, посещающих «Мосфильм». В частности, группа американских кинематографистов, очень высоко оценивших техническое оснащение «Мосфильма», особо отметила и преимущества пульта дистанционного управления светом.

Совершенствуется обработка цветных и черно-белых фильмов. Новый технологический процесс строго регламентирован и гарантирует точное соблюдение качественных показателей.

Продолжаются дальнейшие работы по улучшению звукозаписи. Большое внимание уделяется магнитному методу. Совершенствуется стереофоническая запись звука в широкоэкранных кинокартинах. Примером практических достижений в этой области является качество стереофонического звука в фильме «Поэма о море».

В минувшем году киностудия «Мосфильм» выпустила свой десятый широкоэкранный фильм. Этот

опыт позволяет нам перейти к производству пяти — шести широкоэкранных картин в год.

Одной из новых проблем современной кинотехники является производство широкоформатных фильмов. Работы над этой актуальной темой ведутся совместно с научно-исследовательским кинофотоинститутом.

Уже снят первый экспериментальный фильм на 70-*мм* пленке, создана необходимая аппаратура, оборудован просмотровый зал. Все это позволяет приступить в 1959 году к постановке первого художественного широкоформатного фильма.

На основе исследований и опытов, проведенных на «Мосфильме», в Ленинградском ЦКБ построена специальная оптическая машина для получения нормального 35-*мм* фильма с широкоэкранного негатива.

Долгие годы декоративно-постановочные цехи «Мосфильма» были разбросаны в различных местах студии, часто занимали неудобные, тесные помещения. Согласно проекту «Большого Мосфильма» на территории студии выстроен и введен в эксплуатацию новый корпус отдела декоративно-технических сооружений.

В цокольном этаже этого здания расположены вакуумные установки и прессы для производства декоративных изделий.

Если раньше декоративные сооружения и бутафорские изделия изготовлялись из дерева, металла, камня, гипса и других дорогостоящих материалов, то сейчас киностудия переходит к широкому использованию пластических масс и новых химических заменителей.

Созданная ныне лаборатория кинодекорационной технологии занята усовершенствованием и механизацией процесса постройки декораций. В центре внимания лаборатории — внедрение различных заменителей. Декоративные сооружения из винипласта и бумажной массы легки, портативны, быстро изготовляются, могут быть многократно использованы.

Так, например, резиновые полы отлично имитируют мрамор. Булыжник из винипласта, несмотря на свою невесомость, может выдержать на съемочной площадке толпу людей и колонну автомашин. По окончании съемки плиты «булыжника» могут быть сняты, убраны и вновь устланы для следующей картины.

Легко и быстро штампуются кирпичные стены из винипласта. Этот материал весьма универсален: из него делаются люстры, бра, бревна, капители, скульптуры, карнизы, плиты самых разных фактур.

Широкое применение находит бумажная масса, из которой путем вакуумного литья изготовляются многие художественные бутафорские изделия.

В лаборатории можно увидеть почти невесомую колонну или карниз из пенопластических масс. Материал этот легок и крепок.

Производство декоративных сооружений из заменителей сокращает время, требующееся для процесса изготовления, в пятьдесят раз. А сами изделия в десять-пятнадцать раз легче бутафорских изделий из дерева, металла, камня.

В этом же здании сосредоточены все цехи — макетно-бутафорский, столярный, малярный, роспись художественных тканей, мастерская художников-декораторов и архитектурное бюро.

Отдел декоративно-технических сооружений оказывает постоянную помощь национальным киностудиям и широко консультирует кинематографистов стран народной демократии.

Старинный кованый сундук, целиком отштампованный из пластических масс

Полы и лестница выполнены из древесно-волокнистых плит, имитирующих камень

С. Гинзбург

# Книги для зрителя

Мастера кино — режиссеры, операторы, актеры — нередко жалуются на то, что критика и киноведение отстают от практики советского киноискусства. Эти жалобы справедливы. Справедливы не только потому, что критики и киноведы еще недостаточно помогают деятелям искусства разобраться в идейных и профессиональных проблемах их творчества, но и потому, что они совершенно неудовлетворительно занимаются эстетическим воспитанием кинозрителей.

Работа кинокритика и киноведа совершенно так же, как и работа литературного критика и литературоведа, обращена в два адреса. С одной стороны, критики и киноведы должны непосредственно воздействовать на творческий процесс, помогать развитию в нем прогрессивных тенденций, с другой — они обязаны средствами художественного анализа воспитывать тех, для кого предназначены произведения киноискусства,— кинозрителей. Если мы обратимся к деятельности великих русских критиков Белинского, Добролюбова, Чернышевского и попытаемся определить их вклад в развитие русской культуры, то мы едва ли сможем сказать, в какой области они сделали больший вклад: в области ли воспитания писателей или в области воспитания читателей.

Во времена Белинского и Чернышевского обе эти сферы деятельности — критики и литературоведения — были неразрывно слиты между собой. Сейчас возникла некоторая специализация. Это не означает, что в наши дни критик пишет для мастеров искусств одно, а для зрителей — другое. Нет, пишет он одно и то же, но в разных аспектах, с учетом непосредственных запросов каждой данной категории своих читателей. В первом случае он выступает прежде всего как исследователь, аналитик, во втором — используя результаты своего исследования и анализа, он выступает как пропагандист передового искусства и как враг всего реакционного и косного в эстетике, в общественной жизни.

Вооружить зрителя методом критического анализа, необходимыми знаниями для самостоятельной верной оценки художественного произведения — это важнейшая и благороднейшая задача. Понимание литературы дает каждому советскому человеку средняя школа. Той же цели служат многочисленные популярно написанные книги о важнейших классических и современных литературных произведениях, предисловия и послесловия к изданиям отдельных романов и сборников, отделы критики и библиографии «толстых» журналов. Делом музыкального воспитания занимаются наше радиовещание и музыкальные лектории. Художественные музеи, в которых имеется штат специалистов-искусствоведов, работающих экскурсоводами, учат пониманию произведений изобразительного искусства. В области театра эту задачу решают и театральные рецензии (которые, мне кажется, полнее отвечают на запросы зрителей, чем кинематографические) и театральные музеи. Интерес же зрителей к кино удовлетворяется преимущественно выпуском фотографий популярных киноактеров и журналом «Советский экран», который до последнего времени был чисто рекламным изданием.

●

Партия определила кино как самое важное и самое массовое из искусств. И действительно, благодаря заботе партии кино стало у нас самым важным и самым массовым искусством.

Данные статистики позволяют составить известное представление о том месте, которое кино занимает как в культурной жизни нашего народа, так и среди других искусств.

По изданию произведений художественной литературы как в абсолютных цифрах (общее количество выпускаемых в свет экземпляров книг), так и в относительных (количество выпускаемых книг на одного читателя) Советский Союз занимает п е р в о е  м е с т о в мире. В 1956 году у нас было издано свыше пяти тысяч названий книг общим тиражом 255 миллионов экземпляров. Принимая общепринятую цифру — пять читателей на каждый экземпляр книги — и определяя количество читателей в

150 миллионов, мы сможем сказать, что в среднем каждый советский читатель прочитал за год восемь-девять книг. И, хотя среди этих книг имеются, говоря языком кино, «неполнометражные» брошюры объемом в два-три листа, мы вправе считать, что нигде в мире книги не пользуются таким распространением, как в Советском Союзе.

По количеству драматических и оперных театров и по количеству посещений театральных спектаклей мы в абсолютных и в относительных цифрах также прочно занимаем первое место в мире. У нас около 500 театров. В них побывали в 1956 году 75 миллионов зрителей, что составляет на каждого потенциального зрителя в среднем одно посещение раз в два года. Эта цифра на первый взгляд может показаться маленькой, но на самом деле она огромна и свидетельствует, что театр у нас все глубже и глубже проникает в массы.

Кинотеатры Советского Союза зарегистрировали в 1957 году около трех миллиардов посещений. По абсолютному количеству посещений мы заняли первое место в мире. По относительному количеству посещений на каждого зрителя — мы этого места еще не достигли. Но все-таки на каждого зрителя у нас приходится в среднем двадцать посещений кино в год.

Итак, каждый человек в нашей стране в среднем двадцать раз в год посещает кино, прочитывает восемь-девять книг за год и раз в два года ходит в театр. Эти цифры говорят об удельном весе кино, литературы и театра в культурной жизни советского народа. Они говорят о том, что кино действительно самое массовое искусство. И, следовательно, что сейчас кино является важнейшим средством идейно-художественного воспитания.

Однако цифровые показатели дают представление только о массовости кино. Между тем влияние кино как искусства определяется теми его особенностями, которые нельзя выразить никакими цифрами. Это — особенности художественной природы кино, соединяющего в себе возможности литературы и изобразительных искусств. Кино — наиболее наглядное искусство, и силой примера, заключенного в его произведениях, оно воздействует на массы, может быть, сильнее, чем литература или какое-либо другое искусство. Об этом, в частности, говорит опыт удачных экранизаций выдающихся произведений литературы. Чапаев и молодогвардейцы живут в сознании зрителей такими, какими они предстали перед ними в фильмах Васильевых и Герасимова, несмотря на то, что в каких-то существенных деталях их кинематографические образы отличаются от своей литературной первоосновы.

Почему же удачная экранизация воздействует сильнее, чем литературный оригинал?

Н. Г. Чернышевский в своем известном труде «Эстетические отношения искусства к действительности» писал:

«Неизмеримо выше других искусств стоит поэзия по своему содержанию; все другие искусства не в состоянии сказать нам и сотой доли того, что говорит поэзия. Но совершенно изменяется это отношение, когда мы обращаем внимание на силу и живость субъективного впечатления, производимого поэзией, с одной стороны, и остальными искусствами — с другой. Все другие искусства, подобно живой действительности, действуют прямо на чувства, поэзия действует на фантазию; фантазия у одних людей гораздо впечатлительнее и живее, нежели у других, но вообще должно сказать, что у здорового человека ее образы бледны, слабы в сравнении с воззрениями чувств; потому надобно сказать, что по силе и ясности субъективного впечатления поэзия далеко ниже не только действительности, но и всех других искусств».

Новое искусство — кино, будучи по своей природе синтетическим, воплощает образы поэзии, заключенные в его сценарной основе, с конкретностью, присущей изобразительным искусствам, и потому действует прямо на чувства. Эта особенность природы кино сыграла немалую роль в его превращении в важнейшее из искусств.

Есть, наконец, еще один момент, определяющий силу воздействия кино. Этот момент — коллективность восприятия кинопроизведений. Фильмы смотрят одновременно сотни и тысячи человек, находящихся вместе. Реакция на происходящие на экране события является общей, коллективной, эмоции зрителей как бы складываются. Всякий, кому доводилось смотреть художественный фильм в одиночестве в маленьком просмотровом зале, знает, что эмоциональное воздействие фильма при таком просмотре оказывается более слабым. В коллективности восприятия заключается, в частности, качественное отличие кино от телевидения.

Отмечая все эти преимущества кинематографа, я, разумеется, ни в коей мере не собираюсь противопоставлять кино другим искусствам или доказывать абсурдную идею, что кино поглощает и потому отменяет другие искусства. Кино не поглощает других искусств, не заменяет их и никогда не заменит, ибо у каждого искусства есть свои преимущества. Но кино — все же самое важное и самое массовое искусство. И одна из его особенностей состоит в том, что оно воздействует на мысли и чувства сильнее и непосредственнее, чем другие искусства. Для того чтобы эта особенность кино послужила на пользу зрителю, а не во вред ему, надо, чтобы зритель понимал природу киноискусства во всяком случае не хуже, чем природу других искусств.

●

В нашей стране, где развитием культуры и искусства руководит Коммунистическая партия, где художники стоят на позициях самого прогрессивного метода — социалистического реализма, появление на экране вредных, реакционных кинопроизведений в принципе исключено. Однако было бы большой ошибкой думать, что на этом основании задача художественного воспитания может осуществляться только через произведения искусства, что критика может отмереть, а искусствознание — заниматься одними лишь проблемами профессионального мастерства. Критика нам нужна для того, чтобы зритель мог полнее оценить достоинства кинопроизведения и лучше разобраться в его недостатках. Влияния чуждых идей, чуждой морали и, особенно часто, чуждых нам вкусов по той или иной причине проникают и в произведения советских художников кино. Совершенно естественно, что эти влияния обязательно сказываются в тех, даже прогрессивных, произведениях буржуазного киноискусства, от демонстрации которых на нашем экране мы не имеем основания отказываться.

Приведу частный пример из практики нашего киноискусства. В ряде наших картин последних лет был нарисован образ женщины-хищницы, потребительницы, мечтающей о том, чтобы взять у жизни все, не давая людям взамен ничего. В годы Великой Отечественной войны подобный характер был с замечательным реалистическим мастерством воплощен актрисой Н. Алисовой и режиссером М. Донским в «Радуге». Сейчас этот образ возник в иных, мирных обстоятельствах. Но созданные актрисами отрицательные образы, увы, стали эталонами «женской красоты» для некоторых молодых зрителей и зрительниц, не получивших элементарного эстетического воспитания.

На наших экранах, и это вполне закономерно, немалое место занимают фильмы, созданные в буржуазных странах. Пусть это в большинстве случаев прогрессивные фильмы, но они отнюдь не выражают наши идеи, наши моральные и эстетические взгляды. Нелепо было бы «оберегать» зрителей от подобных фильмов, в которых больше хорошего, чем плохого. Гораздо полезнее поднимать эстетическую квалификацию зрителей, научить их самих правильно разбираться в подобных произведениях киноискусства.

Когда-то мы это делали. В двадцатых годах, когда молодая советская кинематография только отвоевывала экран у импортных буржуазных фильмов, среди которых в то время почти не было прогрессивных, мы вели активную борьбу за эстетическое воспитание зрителей, против чуждых влияний, мы активно пропагандировали первые достижения молодой советской кинематографии. В то время массовый журнал «Советский экран», бывший органом Ассоциации работников кино, так же как и московская и ленинградская газеты «Кино», занимали боевые позиции. Многое из того, что делалось тогда в кинопечати, нас сейчас не удовлетворило бы, но мы не можем не признать, что она активно боролась за революционную идейность, против мещанской пошлости и буржуазной морали, кто бы ни был их носителем.

Наряду с АРК в те годы существовало и Общество друзей советского кино (ОДСК), которое возглавлялось Ф. Э. Дзержинским. ОДСК имело сотни кружков (ячеек) на предприятиях и в деревне, обсуждало фильмы, выдвигало новые кадры киноработников из своего актива, создавало популярную литературу. ОДСК возникло тогда, когда советские фильмы занимали еще ничтожное место в кинорепертуаре. И в деле их превращения в основу репертуара, в деле воспитания вкусов советского кинозрителя оно сыграло положительную роль.

Однако, когда те важнейшие задачи, за которые боролось ОДСК, были решены, когда советские фильмы заняли ведущее место на нашем экране и когда выросли в достаточном количестве новые, советские кадры киноработников, деятельность Общества друзей советского кино угасла. С тех пор на протяжении почти тридцати лет массовая работа по пропаганде киноискусства постепенно сокращалась, а художественным воспитанием кинозрителей мы занимались все меньше и меньше. Выпуск массовой кинолитературы упал почти до нуля. В годы Отечественной войны закрылась московская газета «Кино» (ленинградская закрылась много раньше), и издание ее до сих пор не возобновлено.

Все это было терпимо в условиях «малокартинья». Но теперь, когда на советские экраны ежегодно выходит более двухсот программ, а количество посещений составляет свыше трех миллиардов, когда только что возникшее кинолюбительское движение охватывает почти двадцать пять тысяч человек, это становится недопустимым. Работа по художественному воспитанию кинозрителей и кинолюбителей должна принять у нас размах, соответствующий тому месту, которое занимает кино в удовлетворении запросов нашего народа.

Речь идет не о восстановлении ОДСК, ибо наше время, вероятно, потребует иных форм массовой киноработы, чем те, которые применялись в двадцатых годах. Но надо думать, во всяком случае, о поисках этих форм и об издании многочисленной и разнообразной по содержанию массовой кинолитературы.

Воздействие кино на зрителя начинается тогда, когда он еще находится в школьном возрасте. Я не

ошибусь, если скажу, что молодежь школьного возраста смотрит больше художественных фильмов, чем читает произведений художественной литературы. Из этого следует, что пропаганду киноискусства надо начинать в школе. Если мы пока не можем претендовать на то, чтобы изучение кино нашло место в учебных планах средней школы, то мы уже сейчас могли бы вести внешкольную кружковую работу в этой области. Многие педагогические институты уже теперь пытаются знакомить своих студентов с основами киноведения. Однако наладить изучение основ киноведения в techинститутах, как правило, не удается. Для этого пединституты не располагают ни кадрами преподавателей, знающих этот предмет, ни литературой. Нам нужна, даже необходима, литература по киноискусству для педагогов и для школьников.

Еще большее место, чем в жизни школьников, кино занимает в жизни молодых рабочих и колхозников. Они составляют основной контингент посетителей кинотеатров. Эта очень большая группа кинозрителей нуждается в самых разнообразных формах работы с ней и в очень разнообразной кинолитературе. Она с удовольствием будет читать и серьезные, содержащие живой разбор фильмов рецензии, брошюры о мастерах кино, и популярные книги по истории и теории кино.

Все это нужно нашему зрителю. Но за последние годы издательство «Искусство» выпустило довольно мало книг по киноискусству. Массовой литературы по вопросам киноискусства это специализированное издательство теперь почти не издает, оно прекратило даже выпуск брошюр, посвященных отдельным советским фильмам. И читатель часто оказывается вынужденным пользоваться только теми книгами зарубежных авторов по вопросам киноискусства, которые выпускаются Издательством иностранной литературы. А эти книги (речь о них пойдет дальше) во многом далеки от тех требований, которые предъявляет советский читатель к кинолитературе.

●

Во многих буржуазных странах вопросу о влиянии кино на формирование идейных, моральных и художественных взглядов, как правило, уделяется значительное внимание. Кино оказалось в сфере деятельности не только профессиональных буржуазных пропагандистов, но и буржуазных философов и социологов, а также руководителей различных религиозных организаций. Их пристальный интерес к самому молодому из искусств объясняется прежде всего тем, что правящие капиталистические круги понимают силу воздействия кино и стремятся использовать ее в своих целях.

Так, например, во Франции в послевоенные годы возникла специальная наука, или, вернее сказать, лженаука, фильмология. Фильмология занимается киноискусством безотносительно к содержанию его произведений. Буржуазные философы и социологи, составляющие основные кадры фильмологов, вовсе не касаются объективной художественной ценности произведений киноискусства. Их нимало не заботит и то обстоятельство, насколько правдиво в этих произведениях отражается действительность. Они изучают, если можно так выразиться, только м е х а н и з м воздействия фильма на мысли, чувства и представления зрителей. И хотя формально они отвлекаются от содержания кинопроизведений, на самом деле они безмолвно принимают как данность то антигуманистическое содержание, которое отличает голливудскую киномакулатуру. Фильмология с позиций бергсонианства, прагматизма и фрейдизма исследует возможности буржуазной пропаганды средствами кино.

Однако если реакционные философы и социологи из Сорбонны занимаются разработкой теоретических основ буржуазной кинопропаганды, то многочисленные религиозные организации действуют в этой области практически.

Первое место в этом отношении принадлежит Ватикану. Пользуясь той огромной пропагандистской сетью, которой он располагает в виде церковных и политических организаций католичества, Ватикан запрещает неугодные ему фильмы и рекомендует те, которые для него полезны. Было бы ошибкой думать, что эта репертуарная политика Ватикана в области кино проводится примитивными методами. Ватикан не чужд социальной демагогии и способен в отдельных случаях рекомендовать зрителям-католикам даже действительно прогрессивные фильмы, разумеется, если эти фильмы не содержат в себе прямого призыва к «ниспровержению основ». Католические организации недавно премировали такой хороший фильм, как «Крыша» Де Сика. Порой они рекомендуют даже советские рисованные фильмы для детей. Все эти уступки зрителю создают видимость объективности, прикрываясь которой можно проводить определенную политику в кинорепертуаре.

Особенно сильно сказывается влияние католической церкви на кинорепертуар в США. Еще в конце двадцатых годов католические организации вкупе с другими религиозными общинами заставили американские киномонополии принять цензурный статут, известный под названием «кодекса Хейса». Этот кодекс декларировал борьбу с порнографией и изображением на экране аморальных поступков и преступлений. Однако, так же как сейчас, одобрение Ватиканом отдельных прогрессивных фильмов, так тогда для американских религиозных общин борь-

ба с порнографией и прославлением преступников была только прикрытием. Главное, ради чего был введен цензурный кодекс Хейса, состояло в категорическом запрещении изображения классовой борьбы, социальных конфликтов и противоречий между трудом и капиталом. И любопытно, что мутная волна порнографических и психопатологических фильмов, захлестнувшая экраны капиталистических стран в послевоенные годы, не побудила религиозные организации США бороться за возрождение «кодекса Хейса» либо за создание нового, аналогичного. Ибо та основная задача, которую преследовал кодекс — борьба против правдивого отображения социальных противоречий в США, была на сей раз осуществлена «комиссией по расследованию антиамериканской деятельности», терроризировавшей творческих работников Голливуда.

В буржуазной, и в частности американской, кинолитературе распространен термин «эскапизм». «Эскапизм» — это бегство от действительности. Эскапистские фильмы — это фильмы, уводящие зрителя от волнующих его современных проблем в мир чистого вымысла. Эротическая и уголовная тематика буржуазного кино в сущности относится к явлениям того же порядка. Чем острее противоречия, раздирающие буржуазную действительность, тем чаще правящие реакционные круги капиталистических стран пользуются наряду с прямой пропагандой реакционных идей и клеветой на демократию всеми возможностями для того, чтобы отвлечь массы от острых проблем действительности. Не случайно, что эротические и уголовные проблемы занимали такое большое место в буржуазной русской литературе и искусстве периода реакции, последовавшего за поражением революции 1905 года. Нечто подобное происходит сейчас в США.

Но стремление увести зрителей от актуальных социальных проблем лишь частично объясняет пропагандистскую роль фильмов на уголовные, эротические и психопатологические темы. Дело в том, что, изображая патологические переживания, объясняя все поведение человека физиологическими мотивами, реакционное искусство стремится доказать, что человеческое поведение зависит исключительно от присущих каждой данной личности психических свойств, а отнюдь не от социальных условий. Так, капитализм пытается снять с себя ответственность за все те беды, которые он принес человечеству.

Но тут обнаруживается оборотная сторона медали. Преступление против человечности, против морали, поскольку оно объясняется врожденными особенностями психического склада, фактически оправдывается. И не случайно, что фильмы, изображающие всяческие преступления, оказываются одной из основных причин огромного роста преступности алкоголизма и психических заболеваний в капиталистических странах. Развращающая, растлевающая роль подобных фильмов, комиксов, детективных и порнографических романов и т. п. пугает даже буржуазных социологов, психологов и педагогов.

Поэтому в ряде буржуазных стран возникло движение за оздоровление кинематографа. В нем участвуют и прогрессивные деятели культуры и люди, ценящие кинематограф как искусство, а не как пустое развлечение. В некоторых капиталистических странах это движение пользуется материальной поддержкой государства и кинопромышленников. Внешние формы, в которых развивается движение, очень разнообразны. Порой оно принимает форму киноклубов или ассоциаций киноклубов, порой — форму фильмотек, занимающихся некоммерческим показом старых фильмов, порой — обществ учителей, занимающихся киноработой в средней школе, порой — полугосударственных-полуобщественных институтов, изучающих и пропагандирующих киноискусство.

Но при всем своем различии все эти организации имеют общие особенности. Во-первых, они не пытаются воздействовать на коммерческий кинорепертуар, ограничиваясь тем, что рекомендуют относительно лучшие фильмы этого репертуара. Во-вторых, они не имеют массового характера и объединяют только любителей киноискусства из интеллигенции и буржуазии. В-третьих, все они подчеркнуто аполитичны и избегают даже постановки вопроса о социальной направленности кинопроизведений.

Все это придает крайне ограниченный характер их деятельности. Фильмотеки и киноклубы имеют, разумеется, свои заслуги перед киноискусством. Благодаря им лучшие старые фильмы, сошедшие с экрана, сохраняются и становятся доступными для любителей киноискусства. Благодаря им прогрессивные фильмы, не имеющие доступа на коммерческий экран, могут порой получить доступ в закрытые киноаудитории клубов. Так, например, французская Синематека знакомит друзей кино с произведениями советского революционного киноискусства. Британский киноинститут добился выпуска на коммерческие экраны фильма Витторио Де Сика «Умберто Д.», бойкотировавшегося английскими кинопрокатчиками. Все эти организации, одни в большей, другие в меньшей степени, организуют научную работу по киноискусству, помогая созданию книг о кино и участвуя в издании этих книг.

Как же могут совмещаться эти положительные стороны деятельности буржуазных организаций друзей киноискусства с их политической платформой или, точнее, с обязательной для них аполитичностью и невмешательством в дела кинопромышленности? Ответ на этот вопрос был уже дан: характерной осо-

бенностью всех этих организаций является отказ от рассмотрения тех социальных идей, которые выражены в фильмах. Внимание даже лучшей части буржуазных киноведов сосредоточивается исключительно на форме кинопроизведения, его художественных средствах, его языке. В буржуазных киноклубах зачастую подходят с одинаковой меркой к «Броненосцу «Потемкин», выражающему гневный протест против угнетения человека человеком, и к «Кабинету доктора Калигари», изображающему всю действительность как бред параноика. Буржуазное киноведение видит в этих фильмах не выражение полярных тенденций, а равноценные факты поисков новых средств кинематографического языка.

Самой крупной из организаций, руководящих движением любителей киноискусства в буржуазных странах, является Британский киноинститут. Существующий на правительственную субсидию и небольшие взносы своих членов — частных лиц, киноклубов и кинообществ, входящих в его состав,— Британский киноинститут располагает собственным некоммерческим кинотеатром, демонстрирующим фильмы, которых нет в прокате, штатом лекторов, читающих лекции по теории и истории кино для любителей киноискусства и слушателей разных учебных заведений; он включает в свой состав Британское кинообщество учителей, ведущее киноработу в школе, занимается издательской деятельностью, выпуская книги брошюры и методические пособия по работе с фильмами. Институту принадлежат два журнала по киноискусству — теоретический и массовый.

●

Художественная платформа Британского киноинститута отражена в вышедших в русских переводах книгах видных его работников Роберта Мэнвелла—«Кино и зритель» и Эрнеста Линдгрена «Искусство кино»*. Эти книги представляют для нас интерес не только как произведения, характеризующие состояние британского киноведения. Из-за инертности советских киноведов, не написавших ни одной популярной книги по киноискусству, работы английских исследователей остаются пока единственными работами по основам киноведения, доступными советским читателям. Книга Эрнеста Линдгрена является популярным введением в теорию киноискусства. Замысел книги Роберта Мэнвелла более широк — это популярная киноэнциклопедия для самых широких слоев кинозрителей, в ней не только изложены основы теории кино, но и приведены факты развития киноискусства и, наконец, поставлены вопросы социологии кино.

* Р. Мэнвелл. Кино и зритель. Изд-во иностранной литературы, М., 1957.
Э. Линдгрен, Искусство кино. Изд-во иностранной литературы, М., 1956.

Один из самых видных кинокритиков Великобритании Р. Мэнвелл принадлежит к числу тех кинодеятелей, чьи интересы тесно соприкасаются с интересами кинопредпринимателей, он печатает свои рецензии в крупнейших буржуазных газетах Англии и тем самым влияет на коммерческий успех фильмов, находящихся в прокате.

Вероятно, Мэнвелл вполне искренне считает, что его интересует только эстетическая сторона кинопроизведений. Но тем не менее его оценки, его суждения, вкусы ничем не противоречат ни требованиям, предъявляемым к кино реакционной буржуазной пропагандой, ни коммерческим интересам кинопредпринимателей. И в своей книге он стремится затушевать противоречия буржуазной кинематографии, доказать, что система капиталистического предпринимательства не мешает, а даже помогает развитию киноискусства.

Книга Р. Мэнвелла «Кино и зритель» состоит из трех частей: из историко-теоретического введения в киноискусство (разделы «Немое кино» и «Звуковое кино»), разбора двух десятков «образцовых», с точки зрения автора, картин и, наконец, из экономико-социологического обзора, рассматривающего кино как промышленность и средство формирования общественного мнения (разделы «Кино как промышленность», «Кино и общество», «Телевидение и кино»). При такой широте охвата проблем, связанных с развитием киноискусства, книга, разумеется, не претендует на цельность и систематичность изложения. По-видимому, она составлена из отдельных статей, лекций и выступлений автора, сведенных воедино общим, очень широким планом. Однако не следовало бы придираться к неполноте книги, к тому, что в ней имеется много случайного и второстепенного, к тому, что ряд важнейших проблем киноискусства в ней даже не назван, если бы она давала более или менее объективную картину развития киноискусства и его современного состояния. Но книга Мэнвелла не только не дает полного представления о кино как искусстве, но вольно или невольно искажает проблемы развития кино, представляет их в неверном свете.

Трудно определить, чем это в первую очередь объясняется. То ли тем, что, стремясь сохранить видимость объективности, Мэнвелл не в состоянии скрыть реакционную тенденциозность своих оценок, то ли тем, что его эстетическая позиция крайне противоречива. В книге Мэнвелла есть верные наблюдения, в ней подобраны интересные и порой мало известные советским читателям факты, но они часто получают у него крайне произвольное истолкование.

Приведу характерный пример. Р. Мэнвелл совершенно справедливо осуждает тех кинокритиков, которые «о технических приемах говорят так, будто

они имеют значение сами по себе». «Технический прием,— развивает ту же мысль автор,— это способ достичь цели, раскрыть идею, достичь эмоционального воздействия, рассказать содержание» (стр. 22). Естественно было бы на основании этой декларации предположить, что Мэнвелл станет рассматривать развитие кино как развитие содержания его произведений и как развитие идей. Но на самом деле, он в своих конкретных анализах меньше всего этим интересуется. О содержании фильмов говорится, как правило, лишь постольку, поскольку это необходимо для того, чтобы разобрать те или иные формальные приемы.

Выбирая материалы для своих анализов, Мэнвелл отдает предпочтение фильмам реакционным по своей направленности или идейно малозначительным. Так, из фильмов Рене Клера он выделил для разбора «Соломенную шляпку»— экранизацию водевиля Лябиша, а из фильмов Чаплина —«Мсье Верду», единственное произведение художника-гуманиста, в котором его герой пытается стать волком среди волков. Из картин Фрица Ланга Мэнвелл разобрал «Нибелунги»— программное кинопроизведение реакционнейшего великогерманского национализма, из фильмов Марселя Карне — «День начинается», исполненный глубочайшего пессимизма. Правда, в анализах Мэнвелла можно найти и «Мать» Пудовкина, и «Ивана Грозного» Эйзенштейна, и «Умберто Д.» Де Сика. Мэнвелл не замалчивает те прогрессивные кинопроизведения, которые невозможно замолчать, но он старается истолковать их по-своему. «Я отчетливо помню,— пишет Мэнвелл,— испытанное мною чувство, когда впервые, около двадцати лет назад, я увидел такие фильмы, как «Потемкин», «Октябрь» и «Мать». Это было чувство священного трепета, вызванное отнюдь не преклонением перед той социальной системой, пропагандировать которую было назначением этих фильмов. Это было чувство приподнятости, вызванное *самой формой искусства*» (стр. 109, курсив наш.—*С. Г.*). После этой декларации автор сосредоточивает свое внимание исключительно на форме фильма «Мать», пытаясь рассматривать ее независимо от тех образных и идейных задач, которые эту форму породили. Говоря о фильме «Иван Грозный», автор книги пытается противопоставить творчество Эйзенштейна реализму. Мэнвелл не понимает того, что сам Эйзенштейн своим «Потемкиным» помогал заложить основы социалистического реализма в киноискусстве.

Весьма примечательно отношение Мэнвелла к итальянскому неореализму и лучшим его произведениям. «Символ неореалистов,—пишет он,— это вера в человека. Это так же просто и так же сложно, как христианская заповедь «Возлюби ближнего, как самого себя» (стр. 183). И, давая очень высокую оценку «Похитителям велосипедов» и «Умберто Д.», он пытается доказать, что эти фильмы не содержат критики капиталистического общества. «Все же,—пишет он,—это не пропагандистские фильмы, агитирующие за социальные реформы. Скорее это фильмы доброй воли в основном, христианском смысле этого слова. Они используют способность кинематографии показывать внутренний мир людей, реализм наблюдений киноаппарата, запечатлевающего разные места и разных людей, чтобы очистить человека от безразличия к судьбам наших ближних». Трактовать итальянский неореализм таким образом — значит скрывать социальную остроту лучших произведений этого передового на Западе художественного течения, хотя, действительно, оно не всегда приводит зрителя к ясным идейным выводам.

Для того чтобы стала окончательно ясной политическая позиция автора, мы приведем два примера, которые показывают, что он далеко не всегда вдохновляется «доброй волей в основном, христианском смысле этого слова». Так, говоря о «Рождении нации» и расценивая этот фильм как этапное произведение мирового киноискусства, он забывает сказать, что «Рождение нации» было расистским фильмом, полным грязной клеветы на негров и вызвавшим в момент своего появления бурю возмущения у всех честных людей Америки и Англии. Нам думается, что Мэнвелл забыл упомянуть об этом отнюдь не случайно. Рассказывая о раннем английском кинематографе, он приводит описание фильма «Вторжение иностранцев», утверждая, что этот фильм раскрывает «социальную тему». Какова же «социальная тема», которой был посвящен фильм? В отталкивающем виде он показывал бедняков-иммигрантов. «Вот те люди, которые вытесняют с работы честного английского рабочего, и вот как они живут». Фильм, который натравливает одних обездоленных на других, умалчивая о том, что капиталистическая система порождает безработицу, по мнению Мэнвелла, является произведением на социальную тему!

Выступая против идейной целеустремленности, которая свойственна передовому советскому искусству и является одной из важнейших черт метода социалистического реализма, Мэнвелл сам, на поверку, оказывается носителем политической тенденции, только крайне реакционной. Присущая Мэнвеллу охранительная реакционная тенденциозность заставляет его представлять своему читателю историю киноискусства в искаженном виде. Когда Мэнвелл говорит о фильмах откровенно реакционных, он «забывает» вскрыть их политический смысл (или в крайнем случае, как это имеет место по отношению к «Нибелунгам», делает это с помощью цитат, заимствованных у других авторов); когда же он говорит о фильмах последовательно революционных,

то он всячески стремится доказать, что их достоинства заложены только в их форме. Когда же, наконец, он касается таких сложных и противоречивых явлений, как итальянский неореализм, то он пытается демократические и гуманистические идеи, лежащие в основе лучших неореалистических фильмов, выдать за христианскую проповедь.

Наиболее интересна, особенно для советского читателя, последняя часть книги Мэнвелла, содержащая большой фактический материал по экономическим и социальным проблемам буржуазного кино. И в этом разделе книги Мэнвелла сказывается та же направленность, а порой даже стремление представить в черном свете киноискусство страны социализма. Так, Мэнвелл противопоставляет «свободу» кинорежиссера в буржуазных странах положению кинорежиссера в СССР. Довольно комически он пытается отыскать базу для «слияния» интересов художников и кинокапиталистов. «Художники нуждаются в деньгах и производственных возможностях предпринимателей, которые, в свою очередь, нуждаются в чутье, воображении и искусстве художников». Совершенно так же можно сказать, что рабочий нуждается в фабриканте, который эксплуатирует его труд!

По Мэнвеллу, одно из проявлений свободы художника кино в буржуазной кинематографии состоит в том, что художник имеет возможность участвовать в выборе сюжета для своей постановки. «Выбор сюжета может быть сделан писателем или режиссером. Они предлагают понравившийся им сюжет продюсеру. Это может быть сделано также самим продюсером...». Однако Мэнвелл оказывается все же не в состоянии замолчать полное бесправие режиссера как создателя фильма. В главе «Право собственности, авторское право и намеренное уничтожение фильмов» он сообщает: «Кинорежиссер не пользуется почти никакими привилегиями, которые предоставляют писателям или драматургам положения об охране авторских прав». И далее на той же странице: «Трагические последствия такого положения слишком очевидны для всех любителей кино. Негативы кинокартин, которые являются частью истории кинематографии, безжалостно выбрасывались невежественными и равнодушными хозяевами производства и проката фильмов. Многие режиссеры обнаружили, что невозможно уберечь ни одного свидетельства их работы (хотя бы в виде позитивной или негативной пленки), потому что у них нет юридических прав собственности даже на одну копию фильма. Кроме того, право экранизации того или иного произведения может перепродаваться с целью сделать новый вариант фильма. Одним из условий такой перепродажи может явиться полное уничтожение всех копий первого варианта или снятие их с любого проката на неопределенное количество лет. Вследствие подобных действий многие прекрасные фильмы были утрачены для кино и кинообществ. Зачастую на экран выпускаются недостойные, плохо смонтированные и переработанные варианты вместо первоначальных произведений, созданных подлинными мастерами киноискусства».

Такова та «свобода» творчества, которая существует в капиталистическом обществе и которую Мэнвелл не в состоянии замолчать. Право же не стоило ратовать за такую «Свободу»!

Касаясь положения художника кино в капиталистическом обществе, Мэнвелл делает вид, что давление буржуазного государства и предпринимателей на художника кино отнюдь не имеет ничего общего с борьбой против прогрессивных идей. В специальной главе книги—«Зритель и цензура»,—характеризуя не только британский цензурный статут, но и пресловутый «кодекс Хейса», Мэнвелл даже не обмолвился о том, что буржуазная цензура имеет своей главной задачей борьбу против прогрессивных идей. Сетуя на словах против тех стеснений творчества, которые вызваны цензурными требованиями, Мэнвелл в конечном счете оправдывает институт цензуры. Для того чтобы оправдать существование цензуры и убедить своих читателей в том, что она нужна вовсе не для подавления прогрессивных идей, автору приходится признать, что буржуазный кинематограф духовно растлевает своих зрителей.

Интересен в этой книге материал о телевидении в буржуазных странах и о конкуренции между телевидением и кино. И здесь Мэнвелл выступает как сторонник прямого подчинения телевидения капиталистическим монополиям, утверждая, что лучшей возможностью для «разрешения финансовых затруднений будет широкое развитие коммерческого телевидения...».

Определяя ту «сверхзадачу», которую ставил перед собой Мэнвелл в книге «Кино и зритель», можно сказать, что она заключается в оправдании господства капитала над искусством, в восхвалении системы капиталистического предпринимательства в кинематографии. Книга «Кино и зритель», представляя известный интерес благодаря разнообразному материалу, который в ней использован, реакционна по своим идейным тенденциям. Она в неверном свете представляет и условия развития киноискусства и художественную ценность отдельных кинопроизведений.

Значительно более узкие задачи поставил перед собой автор другой книги, рассчитанной на собственно эстетическое воспитание кинозрителей,—Э. Линдгрен. В своей книге «Искусство кино» он старается не выходить за пределы творческих и технологических проблем киноискусства, и поэтому

ему не приходится, подобно Мэнвеллу, прибегать к произвольным истолкованиям тех или иных явлений киноискусства для того, чтобы приспособить их к своей политической концепции.

Задача, которую поставил перед собой Э. Линдгрен,—дать систематическое введение в киноведение для широкого круга любителей кино, разрешена в целом серьезно и успешно. Книга «Искусство кино» разделена автором на две части. В первой, вводной, он рассказывает о процессе создания фильма, освещая его так, как этот процесс протекает в киностудиях капиталистических стран. Во второй, основной части он говорит об «анатомии кинофильма», то есть излагает сведения о тех художественных средствах (монтаж, звук, изобразительное решение фильма, творчество киноактера), которыми располагают создатели кинопроизведений для осуществления своих творческих замыслов.

Линдгрену удается достаточно популярно и вместе с тем научно изложить основы киномонтажа, обычно трудно доступные читателям-неспециалистам. И в этом его книга выгодно отличается от книги Мэнвелла. Мэнвелл явно не удосужился изучить труды советских мастеров кино Эйзенштейна и Пудовкина, которым принадлежит заслуга разработки теории киномонтажа. В своей книге, в одной из ее подглавок, носящей название «Теоретическая деятельность Эйзенштейна», Мэнвелл сетует на то, что еще не появился ученый, который взял бы на себя функции «гида и толкователя трудов» замечательного советского режиссера и теоретика киноискусства, явно не желая заметить, что эти функции в известной мере успешно осуществил в Англии Линдгрен, а в Советском Союзе, Франции и других странах целый ряд киноведов. Тем не менее, несмотря на свои сетования, Мэнвелл нашел для себя «гида» по эйзенштейновским трудам — этим гидом оказалась Мери Ситон, автор монографии об Эйзенштейне, в которой и творческая и теоретическая деятельность художника предстала в чудовищно извращенном виде.

Линдгрен, в отличие от Мэнвелла, изучал труды Эйзенштейна и Пудовкина. Изучал внимательно и серьезно по тем английским переводам этих трудов, которые были ему доступны. И если мы не во всем соглашаемся с Линдгреном в его трактовке монтажной теории, созданной Эйзенштейном и Пудовкиным, то, вероятно, потому, что в нашем научном обиходе имеется большее количество работ этих мастеров, чем то, которыми мог пользоваться английский исследователь.

Следует отметить также одно наше важное методологическое несогласие с Линдгреном в трактовке теории монтажа. Линдгрен, стоящий на позициях буржуазного объективизма, не понимает того, что советская монтажная теория является прямым результатом тех поисков путей решения новых художественных задач, которые пришлось вести зачинателям советского революционного киноискусства. Новые принципы монтажа кинофильма были созданы Вертовым, Кулешовым и особенно Эйзенштейном и Пудовкиным потому, что им нужно было найти особые кинематографические средства для воплощения на экране образа народной массы, и потому, что в монтаже они искали возможности идейного истолкования фиксируемых на пленку событий. Для Линдгрена же эти новые принципы монтажа, введенные в киноискусство советскими мастерами, не связаны с принципиально новым, революционным содержанием их фильмов.

Думается также, что со слишком большим доверием Линдгрен относится к легенде о Гриффите как зачинателе первых монтажных поисков в киноискусстве. Относясь с полным уважением к творчеству этого очень противоречивого, но крупного художника кино, ценя монтажную форму его фильмов, созданных в период до окончания первой мировой войны, мы все же полагаем, что рядом с Гриффитом и одновременно с ним вели аналогичные монтажные поиски в разных странах многие режиссеры: американские, итальянские, скандинавские, русские (Бауэр и Протазанов) и другие.

Уделив основное внимание вопросам монтажа, в которых он видит главное выражение кинематографической специфики, Линдгрен очень интересно, хотя и не так систематично рассказал в своей книге о других художественных средствах киноискусства. Высокой оценки заслуживает глава «Звук в фильме», оригинальная по мыслям и богатая интересно выбранными примерами. Линдгрен подчеркивает в этой главе многообразие возможностей использования звука и слова, призывает к использованию всего этого многообразия. И вместе с тем он справедливо отмечает, что «изобразительная сторона фильма оставляет самое глубокое и сильное впечатление» и что наиболее удачны те фильмы, которые, в первую очередь привлекают зрение, а уже во вторую— слух». Добросовестны и серьезны, хотя и менее оригинальны, главы его книги, посвященные искусству кинооператора, музыке в фильме, мастерству киноактера.

Эрудиция, умение анализировать художественные средства, использованные в том или ином кинопроизведении, вкус, незаурядное дарование популяризатора сказываются в книге Линдгрена. Мы, вероятно, не ошибемся, если скажем, что из всей зарубежной популярной литературы, посвященной художественным средствам киноискусства, книга Линдгрена выделяется как одна из наиболее ценных. Успеху книги «Искусство кино» у советского читателя содействуют также отличный перевод Д. Соколовой,

содержательное предисловие А. Мачерета, тщательное полиграфическое оформление.

Однако, как бы мы положительно ни оценивали книгу Э. Линдгрена, издание ее на русском языке все же не разрешает задачи популяризации основ киноискусства среди советских кинозрителей и кинолюбителей. Книга Линдгрена не отвечает на ряд основных вопросов, интересующих их в первую очередь, она не касается проблем идейной борьбы в киноискусстве, она исходит из иного, чем наше, понимания путей развития кино. Наконец, она построена на примерах, заимствованных из фильмов, большей частью неизвестных советским зрителям. Нам нужны советские книги, пропагандирующие основы киноискусства, и в первую очередь книги, посвященные тому же кругу вопросов, которому посвящены книги Мэнвелла и Линдгрена.

За рубежом, особенно во Франции и в Англии, ежегодно выходят десятки книг по вопросам киноискусства, книг, адресованных широкому кругу зрителей, основанных на близком и интересном для этих зрителей материале. Среди этих книг немало изданий рыночного, спекулятивного характера, созданных невежественными людьми, эксплуатирующими интерес зрителей к тому или иному деятелю кино или к тому или иному «сенсационному» кинопроизведению. Среди них есть работы, написанные знающими людьми, но применяющими свои знания во вред зрителю, использующими интерес к кино как повод для ведения на материале киноискусства реакционной буржуазной пропаганды. Есть среди них и серьезные работы, написанные людьми, добросовестно и талантливо разрабатывающими самую молодую искусствоведческую дисциплину — киноведение. Как правило, подавляющее большинство этих серьезных работ основано на теоретическом опыте нашего, советского киноведения, опыте, который они так или иначе разрабатывают применительно к творческой практике киноискусства своей страны.

Но совершенно непонятно, почему советские читатели не могут получить этот теоретический опыт советского киноведения из первых рук — от своих, советских критиков, историков и теоретиков кино. У нас найдется немало публицистов и критиков, которые могли бы разработать тему «Кино и зритель», поставленную в книге Мэнвелла, с методологически правильных позиций, которые могли бы показать, как строятся взаимоотношения между художником и народом в стране, где художник не зависит от капиталистов, эксплуатирующих его творческий труд, и которые могли бы вместе с тем разоблачить истинную природу «содружества» между капиталом и искусством, за которое ратует Мэнвелл. У нас найдутся авторы, которые сумеют рассказать и об «анатомии фильма» (то есть раскрыть в популярной форме специфику художественного языка кино) и о развитии кино как искусства. База для этого в теоретических трудах и исследованиях советских мастеров кино и киноведов имеется достаточная.

Однако наши издательства и культурно-просветительные организации не сумели еще перестроиться по-настоящему. Именно поэтому пропаганда киноискусства у нас разительно отстает от развития киноискусства.

В каком отношении для развития пропаганды киноискусства нам может пригодиться зарубежный опыт? Думается, прежде всего надо вспомнить, что массовые издания по вопросам кино делаются там с ясным учетом запросов зрителей. Они написаны живо, интересно, просто, они занимательны по форме, они красочны и привлекательны по оформлению. Я не ратую за ту занимательность, которая связана с подогреванием нездорового интереса читателя к интимной жизни «кинозвезд». Но я убежден, что популярная книга, если она не написана занимательно, не выполнит своей задачи, не привлечет к себе внимания массового читателя.

Вопрос о пропаганде киноискусства — не мелкий вопрос. Кино, как ни одно другое искусство, вошло в жизнь всего нашего народа и буквально каждого советского человека. Как ни одно другое искусство, оно воздействует на мысли и чувства людей. И воспользоваться в полной мере этой могучей силой киноискусства мы сможем, если наряду с борьбой за дальнейший подъем советского киноискусства мы будем вести борьбу за повышение идейной и эстетической требовательности самых широких кругов советских зрителей к произведениям кино.

М. Алейников

# Маяковский требует

Опубликованная в книге «Новое о Маяковском» («Литературное наследство», т. 65) запись выступления поэта на диспуте «Пути и политика кино», который был организован газетой «Комсомольская правда» в октябре 1927 года, представляет значительный интерес для кинематографистов. Выступавшие на диспуте ораторы затронули ряд важнейших проблем, стоявших перед творческими работниками и руководителями киноорганизаций в тот период острой борьбы на идеологическом фронте.

Менее полно запись упомянутого выступления была опубликована в четвертом томе Полного собрания сочинений В. В. Маяковского, и многим казалось, что это выступление носило характер эпизодического участия поэта в борьбе с коммерческим уклоном деятельности акционерного общества Совкино. Однако из новых публикаций мы узнаем интересные подробности о попытках Маяковского мобилизовать литературно-художественную общественность для оказания действенного влияния на развитие советского киноискусства в первые годы его истории.

●

В те годы нормальному прокату картин мешала «вотчинная» система распределения эксплуатационных прав Совкино и ВУФКУ. Это ненормальное явление Маяковский приводит как пример анархии в управлении киноделом:

«Здесь вопрос не только Совкино, и нечего его выделять из всей системы кинематографической работы... Здесь дело в неправильности построения организации. Здесь мы видим финансовую организацию, административный аппарат, которые давят на все остальное и, не имея товара, начинают торговать. А товара нет и не будет, потому что вопрос кинематографической культуры так не решается...».

«Все картины, вся продукция Совкино будут сведены на нет, если мы не будем стараться поднимать художественную культуру нашего кинематографического дела. Совкино—монополист, и он будет и дальше все монополистом, и если Совкино не будет допускать художественного эксперимента, дело захиреет.

Указывают на Эйзенштейна, на Шуб. Нечего и говорить, что эти режиссеры—наша кинематографическая гордость, но они помимо Совкино стали такими».

Своего личного опыта оратор далее касается для того, чтобы проиллюстрировать отказ руководителей Совкино от экспериментов. Он рассказал, как был встречен правлением Совкино его сценарий «Как поживаете?» Один из членов правления, рассказывает Маяковский, под конец сказал: «Не люблю футуристических штук». «Вот отношение административного и финансового аппарата,—делает вывод Маяковский,—к одному из работников, который просто хотел поговорить о сценарии».

Возмущение Маяковского направлено не против недооценки его сценария, а против отказа Совкино экспериментировать. Я имел возможность убедиться в этом на основании беседы с Маяковским по поводу сценария «Как поживаете?»

Однажды (осенью 1927 года) О. М. Брик, который руководил в то время сценарным отделом студии «Межрабпомфильм», сообщил мне, что В. В. Маяковский хочет прочитать мне свой сценарий. Брик добавил при этом (разговор происходил по телефону), что сценарий по замыслу интересный, но не бесспорный, и предупредил: «Маяковский, возможно, явится к вам возбужденный после очень неприятного обсуждения сценария в Совкино».

В. В. Маяковский приехал один и в самом деле находился в состоянии настороженности.

— Давайте начистоту,—сказал он.—Я прочту сценарий, даже только половину, и вы мне скажете свое мнение открыто. Говорите так же откровенно, как Ефремов, который выразился очень недвусмысленно: «Такой чепухи еще ни разу не читал».

Дослушав сценарий до конца, я сказал:

— Вещь не бесспорная. Думаю, что мы с вами не прогадаем, если попытаемся осуществить такой эксперимент.

— А как же насчет «самоокупаемости?» — не без иронии спросил Маяковский. Колючий взор его смягчился.

— То есть?..

— Шведчиков* сказал мне, что такой фильм не вернет затрат, которые потребуются.

— Об этом вам заботиться не придется. Это дело администрации студии. Все материальные затраты, которые производятся целесообразно, всегда — рано или поздно — окупаются. Трудности заключаются в другом: в выборе режиссера, вашего партнера в этой работе...

— Кулешов?..

— Я сразу о нем подумал...

— Ему понравился сценарий.

— Тем лучше. Кулешов работает в Совкино, но, думаю, если он захочет, Совкино отпустит его на одну картину...

— Поговорите с Кулешовым.

— По некоторым обстоятельствам я могу сделать это лишь после того, как вы обговорите с Кулешовым весь замысел и он выразит готовность осуществить эту постановку в «Межрабпомфильме».

— Дипломатия?!

— Нет. Недавно по инициативе тов. Трайнина** в Госплан были приглашены руководители всех московских киностудий, и им было предложено дать подписку, что они обязуются не сманивать к себе режиссеров других студий. Я отказался поставить подпись под таким «протоколом», но от имени правления «Межрабпомфильм» заверил Трайнина, что никого у него «сманивать» не будем и в то же время любому из наших творческих работников предоставляется не только юридическое, но и моральное право перейти в любую другую студию на постоянную или временную работу.

— Да ведь это...

— Не волнуйтесь, Владимир Владимирович. Посидите вечерок-другой с Львом Владимировичем Кулешовым. Если придете к выводу, что фильм получится, все остальное уладится.

На этом мы расстались. Спустя несколько дней Маяковский сообщил мне, что, подумав хорошенько, он решил повременить с постановкой «Как поживаете?» Он добавил еще, что исправил и дополнил первый вариант сценария, но что работу над ним считает еще незаконченной.

Мы видим, таким образом, что резкая критика Совкино вызвана была не личной неудачей Маяковского, а принципиальным протестом против всяческих перестраховок при оценке сценариев и против неприкрытого коммерческого уклона этой организации, один из руководителей которой однажды заявил на ответственном собрании: «Мы — акционерное общество. Это значит: 90 процентов коммерции и 10 процентов идеологии». Именно этим объясняется полемически заостренная небрежность, с какой Маяковский говорил о режиссерах дореволюционной формации, уже заслуживших признание советской общественности: руководители Совкино часто подчеркивали рентабельность их постановок, отмечая их как образец.

«С этим Протазановым лезут столетние древности кинематографии». Это была реакция на совет, который дал Маяковскому Шведчиков: «Надо равняться на «Закройщика из Торжка».

В ожесточенных боях за молодые побеги в советском искусстве, за смелые эксперименты Маяковский всегда прибегал к заостренной полемике.

●

Большой интерес представляет приведенный в «Литературном наследстве» материал, освещающий деятельность отдела изобразительных искусств Наркомпроса. 5 декабря 1918 года в Ленинграде на заседании коллегии отдела Г. С. Ятманов предложил отделу взять кино в свои руки, ибо организованный в Москве Кинокомитет Наркомпроса «занимается главным образом эксплуатацией старых кинокартин, — в его работе наблюдается коммерческий уклон. Для новых постановок материала нет. Организация дела неверная...».

Маяковский горячо откликнулся на предложение Ятманова и призывал к серьезному решению организационных проблем кино:

«Все, что говорит тов. Ятманов, верно, и, я бы сказал, ослепительно верно. При работе в кинематографическом отделе, в частности, когда я был в Москве, — всегда натыкаешься на эксплуатационную сторону... в области кинематографии царит полнейшая неурядица.

Следует ли национализировать кинематограф, или нет? Во всяком случае, ясно, что вести войну в таком масштабе против ужасающей пошлости кинематографа отдел не может. Задача отдела — вмешаться в работу кинематографа...».

Сопоставляя эти выступления Маяковского в 1918 году с его выступлениями девять лет спустя, на диспуте о деятельности Совкино, читатель может себе представить, с какой высокой требовательностью поэт расценивал состояние кинодела уже в первое десятилетие революции.

* К. Шведчиков — в то время председатель правления Совкино.

** И. Трайнин — в то время член правления Совкино, директор объединенной кинофабрики.

Софья Гиацинтова

# Разрешите поспорить

Передо мной лежит небольшая книжка Шарля Дюллена «Воспоминания и заметки актера», недавно переведенная с французского и выпущенная Издательством иностранной литературы. Это хорошая, благородная книга режиссера и актера, отдавшего свою жизнь на служение искусству. Основные его мысли об искусстве читаешь с глубоким уважением к автору, с большим интересом к его системе воспитания актера (а он воспитал многих крупнейших актеров Франции). Но последняя глава этой чудесной книги заставляет высказать несколько мыслей, не согласных с точкой зрения Дюллена. Глава называется «О некоторых условностях театра и кино».

Если выразить вкратце основную мысль этой главы, то придется сказать так—между методом игры актера театра и кино нет ничего общего.

Мне кажется неверным самое определение Дюлленом актера кино: «Актер кино—только элемент зрительного образа, он «охвачен» им». «Актер театра раскрывает значение образа посредством слов, по ходу речи давая зрителю время усвоить этот образ, воссоздать его в своем воображении... Эти две совершенно различные позиции требуют и в игре и в дикции актера методов почти противоположных». Так пишет Дюллен. Но разве актер кино влияет на зрителя только своим внешним образом, схожестью, пусть даже слиянием с описанием автора?

Мы не будем сейчас говорить об успехе актера—он бывает иногда и от удачно сложившихся обстоятельств,—мне хочется говорить о настоящих достижениях. Внешний образ Н. Баталова в «Матери» Пудовкина удивительно удачен. Но представим себе этот образ лишенным той динамики, того внутреннего сияния, которым обладал этот актер и на сцене и в кино? Разве это можно разделить—Баталов в «Бронепоезде» играет одним методом, в «Матери» — другим? Есть в кино и в театре средства выражения разные. Но это не значит, что нет общих принципов, требующих от актера всего его существа. Дюллен считает, что слово в театре главное. Почему? Слово очень важно, но актер, забывающий ту волю, которая рождает слово,—это просто холодный, логичный актер. У театра своя логика, но я бы сказала, что в кино слово значит ничуть не меньше, чем в театре,—именно потому, что оно скупо, оно должно быть сгустком мыслей и чувств.

Разделение на актера слова и актера зрительного образа кажется мне неверным. Актер играет в е с ь, и только тогда достигает каких-то вершин. Актер и на сцене и в кино д е й с т в у е т—его действие влияет и на слова и даже на внешний облик.

Бабочкин—Чапаев очень достоверен с первой же минуты, но если проанализировать свои впечатления от фильма, то окажется, что он с каждым кадром делается все более похожим на Чапаева. Почему? Да потому, что он ведет себя правильно—он играет Чапаева, а не показывает его. В театре тоже надо играть, а не говорить. «Аудитория воспринимает спектакль на слух, а не зрительно». А вот приезжают к нам иностранные труппы—мы слушаем через наушники. Обратите внимание на зрителей—как только актер начинает играть первоклассно, так наушники откладываются в сторону—они не нужны. Понятно все. Актер действует—внутренне действует, и этим убеждает.

Это не значит, что слова не нужны, что с ними можно обращаться небрежно,—такие выводы охотно делают актеры-лентяи, и не с ними надо вести разговоры. Действие объединяет игру и в кино и в театре.

Дюллен пишет: «...появились актеры-амфибии, которые добивались успеха одновременно и в каком-нибудь театре и в кино. Но, по мере того как техника киноактера уточнялась, техника театрального актера падала». Если техника театрального актера не на должной высоте, то, с моей точки зрения, это происходит совсем не из-за кино. Настоящему актеру киноискусство помогает, а не мешает.

Дюллену было легко сниматься в кино только тогда, когда в силу изменения места, атмосферы и особенно диалогов он «оказывался выбитым из привычной колеи». Так он пишет. Это же вполне естественно—он играл ту же роль, что и в театре, привыкнув ежевечерне общаться со зрителями. Конечно, актер должен окружить себя другими обстоятельствами, другой атмосферой, чтобы разбудить свое воображение с новой силой! И он не может повторять свою жизнь в образе. Для образа в кино должны быть созданы новые обстоятельства.

Это не доказательство, что методы игры в театре и кино должны быть р а з н ы е. Гораздо больше общего можно найти в высказываниях Дюллена, прочитав его книгу об искусстве актера. Он хорошо пишет о «чудесном даре присутствия, свойственном подлинному актеру».

«Я считаю, что потребность в человечности служит пищей театру, я сказал бы даже тестом, из которого лепится театр».

Но из этого же теста должно лепиться и кино. А чудесный «дар присутствия» должен быть присущ актерам кино и театра в одинаковой степени.

# Кинолюбительство

Ю. Арбат

## Киноаппарат в руках писателя

Недавно на одном совещании московских кинолюбителей по частному вопросу вдруг неожиданно разгорелся жаркий спор на тему о том, кто же такой... кинолюбитель. В маленькой комнате собралось не так уж много людей — всего десятка три представителей самых различных профессий, — но страсти накалились до предела. Были сторонники различных точек зрения. Общим у многих оказалось лишь то, что они являлись счастливыми обладателями небольших кинокамер и уже успели полюбить свое новое занятие.

— Кинолюбители — это могучий резерв профессионального киноискусства. ВГИК не в силах подготовить достаточное количество режиссеров и операторов. Кадры хотя бы для телестудий нам дадут любители, — убежденно декларировал один оратор.

— Неправда! — совершенно категорически возражал ему другой. — Мечтать о превращении любителей в профессионалов—это значит поощрять дилетантов и недоучек.

— Студия — вот основа любительского движения в кино. Съемки для собственного удовольствия — это обывательщина, — уверял сторонник крайних выводов.

В комнате присутствовали и два писателя, которые задавали себе вопрос:

— Кто же мы?

Часть «могучего резерва», рвущегося в профессиональное кино?

Нет. Даже литераторам-сценаристам, имеющим отношение к художественному, документальному или научно-популярному кино, вполне этого достаточно, и они не мечтают о лаврах режиссеров или кинооператоров.

Тогда, может быть, писатели должны стремиться создать «основу» своего «движения» — киностудию при Центральном Доме литераторов (ЦДЛ)?

Нет, у каждого писателя-кинолюбителя свои планы, свои возможности, свои фильмы и к коллективным киноэпопеям пока тоже нет стремления. Нас вполне устроит небольшая коллективная проявочная лаборатория, да и то потому, что Управление бытового обслуживания Моссовета превратило городское киноателье в пристанище бракоделов.

Остается безрадостное третье: мы — обыватели. Однако так ли это?

Конечно же, не так. Приобщившись к кинолюбительству, ни мы не погрязли в болоте обывательщины, ни тысячи представителей других профессий, пользующихся киноаппаратом с удовольствием и не без пользы для себя. Назвать это обывательщиной могут только последователи осмеянных Ильфом и Петровым анекдотических администраторов. Помните, они выступали против «развлеченчества» и пытались занять «полезным» делом все «веселящиеся единицы»?

Очевидно, истина в том, что представитель каждой профессии и даже просто каждый человек находит в кинолюбительстве то, что его привлекает, что ему полезно. И совсем не нужно к этому нарождающемуся движению подпускать киноунтеров Пришибеевых, желающих «осадить» тех, кто после хорошей работы на заводе захочет просто развлечься с киноаппаратом, порадовать киношуткой свою семью и товарищей. Если кинолюбитель не пустой человек, он придет к выводу о полезном применении кинокамеры. Придет в свое время и по-своему. В этом деле надо помогать, а не командовать: «на первый-второй рассчитайсь!»

Два года назад среди московских писателей с трудом можно было отыскать трех-четырех кинолюбителей. Они, как и все начинающие, снимали своих ребятишек на даче, жену возле Большого театра или друзей на вечеринке. Возможны были варианты: жену снимали возле «Москвича» или «Победы» на Можайском шоссе, детей не в Переделкине, а на Коктебельском пляже, друзей тоже в несколько иной индивидуальной обстановке. Важно, что в данном случае съемки являлись не больше, чем развле-

чением, отдыхом, милой забавой, игрушкой для взрослых. Достойно ли это осуждения или, того больше, презрения? По моему убеждению, ничуть. Вспомните, что снимал великий изобретатель Люмьер на заре кинематографа? Очень наивные сюжеты.

При первых наших шагах в киноискусстве мы удивляемся возможностям техники и рады пока даже тому, что снимаем что-то в движении.

Именно здесь, кстати сказать, корни распространеннейшей ошибки всех начинающих кинолюбителей: стремления «поливать», то есть все время двигать киноаппарат слева направо и справа налево. Только потом — и насладившись послушной техникой и испытав горечь неудач—человек приходит к выводу, что, как правило, лучше держать аппарат неподвижно, снимая движущихся людей или предметы. Это — открытие, радость которого вряд ли понятна кому-либо, кроме самих кинолюбителей.

●

Проходит безобидная пора любительского кинодетства. Проходит у одних быстрее, у других медленнее, — тут все зависит от окружения, от товарищей, — ведь издательство «Искусство» никак не помогает в этом процессе. Оно не только не дало кинолюбителям нужных пособий, но все еще уныло и медленно составляет планы создания такой литературы; первые книги, судя по всем признакам, появятся нескоро.

Несмотря ни на что, наступает киноюность, а у некоторых и кинозрелость. Накопив опыт семейных съемок, литераторы начинают думать, что кинолюбительство, пожалуй, тоже «строить и жить помогает».

Отправился писатель в творческую командировку или туристскую поездку, увидел так много интересного, что не сразу все и освоил. Самое главное и важное осталось в памяти, но подробности не вошли и в записную книжку. Ведь всего не запишешь, будь у тебя хоть семь пядей во лбу и стенографическая скорость записи.

Как воскресить то, что видел?

Вот тут-то и приходит на помощь маленький карманный киноаппарат. Во время поездки ничего не стоило открыть футляр «АК-8» или «Киева» и нажать кнопку. А теперь, дома, на двух склеенных листах ватмана (экранов в продаже нет) — снова и снова проходят перед вашим взором пейзажи, снятые в Брянских лесах или на Сахалине, героическая зимовка в Арктике или Антарктике, самоотверженный труд хлеборобов на целине или гидростроителей на Волге, путешествие по Оби и Нилу, подъем на Карпаты и полет где-нибудь возле Килиманджаро.

У каждого писателя не только свои творческие приемы, но и своя манера отбирать нужное для книги из пережитого и увиденного в жизни. Лев Толстой называл вовремя записанную мысль «мыслью в зените», а К. Паустовский предпочитает хорошую память и отвергает записную книжку писателя. Возможно, кто-нибудь найдет для себя непригодным и такой способ «освежения воспоминаний», как узкопленочные фильмы. Что ж, дело это добровольное и никто никому его навязывать не собирается. Практика, однако, показала, что очень многие писатели оценили портативный киноаппарат. Худо-бедно, а сейчас в кружке кинолюбителей при ЦДЛ в Москве насчитывается 64 писателя.

Для многих писателей узкопленочные киноаппараты уже стали ожившей записной книжкой.

Помню фильм о США, снятый Н. Грибачевым, литератором, известным не только своими стихами, но и блестящей публицистикой. Его путевые очерки— одни из лучших в советской «литературе путешествий». Про этого кинолюбителя было бы несправедливо сказать: «У него острый глаз», потому что у него два острых глаза — один поэтический, другой — журналистский. Именно поэтому в его любительском кинофильме об Америке так много эпизодов и кадров не только совершенно новых для нас, но запоминающихся, дающих образ того или иного явления или человека.

И это совсем не потому, что Н. Грибачев снимал страну, мало нам в подробностях известную. Столь же интересны его съемки, сделанные на родной земле. Вместе с двумя другими литераторами — поэтом Сергеем Смирновым и очеркистом А. Кривицким—он совершил поездку на лодке по реке Десне. Любительский киноаппарат был с ним. Кроме богатства накопленных впечатлений литературным результатом поездки явились совместная книга «Десна-красавица», а у Н. Грибачева, кроме того, и фильм.

В. Немцов, автор научно-фантастических романов «Счастливая звезда», «Золотое дно», «Осколок солнца» и других, начал, как и все мы, грешные, с фильмов сугубо «домашних» — о своей собачке, о том, как соседи мешают писателю творить. Но стоило ему выехать на Брюссельскую выставку, как В. Немцов проявил все достоинства советского писателя-кинолюбителя. Он хорошо разобрался в хаосе выставочных впечатлений, увидел в чужой стране характерное, снял многое ярко и убедительно, строя показ на контрастном принципе: «что такое хорошо, что такое плохо». В его фильме мы видели нелепости абстракционистского искусства в павильонах США и ФРГ и скучающих людей

жанровые сценки на улицах бельгийской столицы. Видели также и интересные аттракционы, и удобную подвесную дорогу, и «Атомиум», и, конечно же, наш, советский павильон с его восторженными посетителями.

Леонид Леонов отправился с советской парламентской делегацией на самолете в дружественную Индию и взял с собой любительский киноаппарат. Автор «Русского леса» снимал на цветную пленку фантастически красивые леса Индийской Республики, ее города, реки, ее людей. Жаль только, что этот фильм видели очень немногие даже среди московских писателей.

Другим путем, но туда же, в Индию, отправился Петр Сажин, автор вышедшего в прошлом году романа «Капитан Кирибеев». Он совершил большой рейс на теплоходе «Адмирал Ушаков» из Одессы в индийские порты Бомбей и Карвар. Путешествие через Черное, Мраморное, Эгейское, Средиземное, Красное и Аравийское моря и Индийский океан, а на обратном пути заход в болгарские порты дали писателю незабываемые впечатления. Путевой кинодневник закрепил для П. Сажина самое интересное из увиденного — промелькнувшее и, казалось бы, утраченное навсегда. Сейчас в работе над новым произведением фильм помогает писателю восстановить необходимые подробности путешествия.

Аркадий Васильев, автор романа «Смело, товарищи, в ногу» и ряда сатирических произведений, до своей поездки в Венгрию только однажды пробовал снимать дочь во дворе и дома; таким образом, киностаж у него минимальный. А тут еще в суматохе сборов он забыл в Москве экспонометр. И все же Аркадий Васильев сумел снять в Будапеште много интересного.

Аркадий Васильев показывал свой небольшой фильм в зале ЦДЛ и остроумно комментировал кадры — получилось интересно для зрителей и слушателей. А сам писатель снова как бы пережил увиденное им раньше.

Мне пришлось сделать несколько «зигзагов», пока я «дошел» до того, чтобы использовать узкопленочный киноаппарат по основному своему литературному интересу, связанному с людьми нашего декоративного искусства и художественной (фарфоровой) промышленности.

Я купил «АК-8» буквально накануне отъезда в Германскую Демократическую Республику. Тогда среди писателей еще не началась «эпидемия» кинолюбительства, и никто не мог дать мне доброго совета, даже такого элементарного, как «не поливать», то есть не водить аппаратом из стороны в сторону. Именно это дружеское замечание мне довелось

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ Ю. АРБАТА

КАДР ИЗ ФИЛЬМА Ю. АРБАТА

услышать уже в Саксонской Швейцарии от рабочего электромашиностроительного завода «Эльбтальверке».

В ГДР я получил и еще один практический совет, такой неожиданный и забавный, что приведу его здесь.

На съемочном аппарате есть держатель прижимной пленки, который снимается для того, чтобы можно было сдунуть или смахнуть пыль, обычно наседающую на кадровой рамке. Надо бы слегка смазывать блестящие ходовые полоски фильмового канала, но где взять столь деликатную смазку? И вот мой друг, известный художник-карикатурист из сатирического журнала «Эйленшпигель» Луис Раувольф, тоже кинолюбитель, как-то сказал:

— У нас это делают так.

Он провел мизинцем по собственному лицу и затем по ходовым полоскам. «Деликатная смазка» нашлась.

С тех пор я пользуюсь этим советом и не жалею.

Фильм «По Демократической Германии», показанный мной в ЦДЛ, теперь представляется мне ужасным: редко где я давал зрителям спокойно рассмотреть объект съемки; аппарат (а за ним и кадр) прыгал, метался из стороны в сторону, иной раз передержка сменяла недодержку.

И все же съемки я делал не напрасно: стало понятно, чего следует избегать.

Потом начал я снимать шуточный фильм «Классики на отдыхе», где решил показать писателей в Домах творчества в Малеевке и Ялте, во время спортивных вылазок, на прогулках, экскурсиях и т. д. Эпизоды я строил в виде маленьких новелл. Часть отснятого материала, где действующими лицами являются один из Кукрыниксов (Н. Соколов), писатели В. Тендряков, А. Яшин, Н. Вирта, В. Немцов, Арго, М. Зверев, М. Ефетов и другие, я уже показал. Другая часть (где участвуют В. Шкловский, В. Инбер, Б. Агапов, К. Коничев, П. Капица и другие) еще ждет монтажа: все-таки очень трудно монтировать без всяких приспособлений, если не считать... лупу.

Летом этого года я побывал в Каргопольском районе Архангельской области, в далеких от железной дороги, но удивительно своеобразных местах. Я снимал дремучие леса — богатства Каргополья,— деревянный городок, старинные церкви времен Ивана Грозного, последнюю представительницу некогда знаменитых мастеров каргопольской глиняной игрушки Ульяну Ивановну Небабкину, рыбную ловлю на озере Лаче и многое другое. Фильм «Древнее Каргополье» я снабдил картинами, схемами маршрутов, титрами, и от этого, как мне кажется, он во многом выиграл.

Мог быть у меня и еще один любопытный фильм, снятый во время поездки далеко в горы Дагестана, в аул Кубачи, где живет интересный народ, целиком занятый златокузнечным—то есть ювелирным—мастерством. Но... 60 метров пленки с уникальными съемками я отдал в киноателье на Мазутном проезде и там мне все загубили, применив, как потом эти бракоделы оправдывались, «случайно не тот режим».

Теперь я уже знаю, ч т о хочу снимать, к а к хочу это сделать, и осведомлен о некоторых опасностях, грозящих снятому фильму.

Особняком стоит среди писателей-кинолюбителей поэт Михаил Матусовский. Он начал снимать один из первых, и качество его съемок часто выше всяких похвал. Многие профессиональные кинооператоры могли бы позавидовать хроникальным планам, снятым М. Матусовским на фестивале в Москве. Он так удачно выбирал моменты съемок на тему о дружбе молодежи разных стран, а сцены, запечатленные им, так естественны и нешаблонны, что картину смотришь с неослабевающим вниманием.

М. Матусовского привлекает не только хроника, но и игровой фильм. И тут он тоже может гордиться удачей. Весь зал ЦДЛ весело смеялся, когда шел просмотр фильма «Украденный кабачок». Основа успеха в том, что автор этой маленькой шуточной кинокартины сознательно стал пародировать обычные и уже приевшиеся «ходы» детективной литературы и кинематографии. Сюжет фильма прост: с огородной грядки пропал кабачок, его ищут и находят. Но все дело в том, к а к это происходит.

Может ли традиционное детективное произведение обойтись без погони? Конечно, нет. У М. Матусовского тоже есть погоня, но вор мчится на... детском велосипеде, а за ним на том же виде транспорта — сыщик.

Точно так же пародийно использованы и другие приемы: переодевание, драка и т. д. Бестер-китоновская серьезность в самых комических ситуа-

циях придает этой киношутке еще больший интерес. И уж совсем смешно то, что роль похитителя кабачка исполняет директор Большого театра композитор Чулаки, а роль сыщика — поэт Павел Антокольский.

Успех фильма был полный, так как не только хорошо было режиссерское и операторское мастерство автора, но и точно бил по цели пародийный замысел.

А потом М. Матусовский сделал фильм «Как создавалась песня» и... наметилась явная опасность, которая иногда грозит шуточным фильмам. Шутка — шуткой, а цель и средства ее осуществления надо продумывать серьезно. В новой картине М. Матусовского высмеиваются вещи, слишком дорогие для многих. Появились элементы пошлости и не слишком взыскательного вкуса: голая спина, чуть ли не во весь экран, которую почесывают, игра на рояле ногами и т. п.

Очевидно, это беда не какого-то одного кинолюбителя. Мне довелось видеть фильм, авторы которого (правда, не писатели, а художники) ушли уже далеко по этому опасному пути, вульгарно и глумливо обошлись с дорогим для каждого культурного человека произведением М. Лермонтова. А ведь авторы всего-навсего хотели пошутить.

Будем надеяться, что такие факты — только «издержки производства» и их будет все меньше.

Можно назвать еще много писателей, у которых страсть к кинолюбительству наверняка даст свои плоды. Удачно делают первые шаги в любительской кинематография такие писатели, как С. С. Смирнов, Валентин Катаев, Вадим Кожевников, Павел Нилин, Николай Асанов, Евг. Пермяк, Л. Лагин, В. Сытин, А. Казанцев, П. Лукницкий и многие другие.

Вечера кинолюбителей в ЦДЛ в Москве — а таких вечеров прошло уже семь — всегда привлекают полный зал. Значит, это дело интересно не только тем, кто снимает, но и тем, кто смотрит снятое. Из дела личного кинолюбительство у нас стало общественным явлением.

## Со всех концов страны

Студия кинолюбителей при Доме культуры № 1 района имени 26 бакинских комиссаров г. Еревана закончила съемки художественного игрового фильма «Сахарный блин». Одновременно кинолюбители ведут работу над документальным фильмом, рассказывающим историю возникновения и жизни своего района—самого молодого района города, о его людях и их трудовых буднях.

Киностудию возглавляет руководитель драматического кружка И. Гарибян; сценаристы, режиссеры, операторы, актеры, художники—участники художественной самодеятельности, работники и активисты Дома культуры.

●

Кинопрокат принял для демонстрирования широкому зрителю еще два фильма кинолюбителей—«К Сарезскому озеру» (автор-оператор О. Распопов) и «За 80-й параллелью» (автор-оператор А. Вайгачев). Оба фильма являются кинодневниками научных экспедиций в Горно-Бадахшанскую автономную область и на Землю Франца-Иосифа. Монтаж фильма произвели режиссеры Ленинградской студии кинохроники В. Соловцов и А. Минкин.

Новая киностудия организована в Вильнюсе на швейно-меховой фабрике имени Витенберга. Дирекция и общественные организации предприятия помогли приобрести аппараты, осветительные приборы и необходимое оборудование, оказали всестороннюю поддержку кинолюбителям. Сейчас студийцы приступили к работе над полнометражным фильмом о жизни коллектива своей фабрики.

●

Кинолюбители рижского завода ВЭФ закончили съемки документального фильма, который рассказывает о производственных успехах коллектива передового завода, деятельности комсомольской организации, шефской работе в колхозах, работе художественной самодеятельности. Фильм снимали операторы-любители В. Римейк и А. Шумахер.

●

Объединение кинолюбителей при Ленинградском обкоме ВЛКСМ закончило работу над фильмом о жизни и славных делах ленинградских комсомольцев. Свой первый фильм любители посвятили Ленинскому комсомолу.

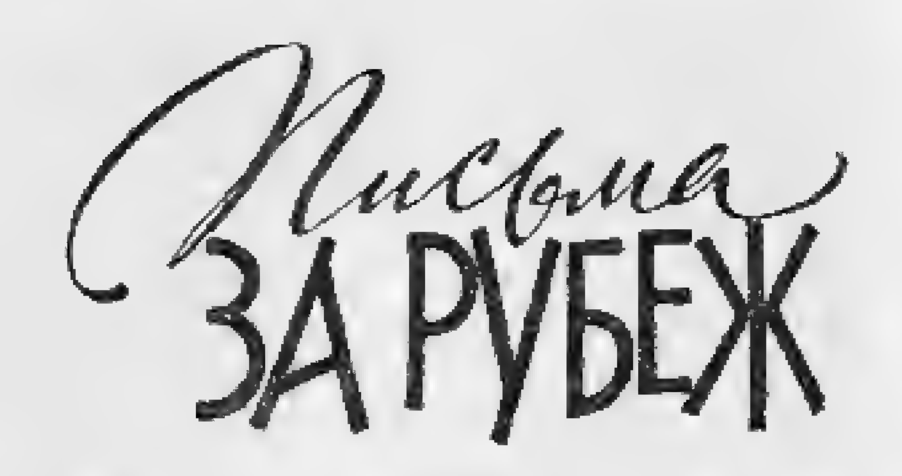
Студия кинолюбителей Таганрогского радиотехнического института заканчивает работу над четвертым фильмом о жизни и учебе студентов. Студия решила выпускать систематически, раз в два месяца, киножурналы. Объявлен внутриинститутский конкурс на лучший сценарий документального фильма.

●

Кинолюбители 1-го часового завода (Москва) инженер Н. Ветчинин, электрики А. Михеев, В. Горянинов и другие создали интересный научно-популярный фильм о преимуществе новых твердосплавных фрез, созданных рационализаторами завода совместно с научными работниками Всесоюзного научно-исследовательского института твердых сплавов. Центральное бюро технической информации Мосгорсовнархоза в целях распространения передового опыта будет демонстрировать любительский фильм на ряде предприятий столицы.

●

Новая студия кинолюбителей создана при Московском Доме культуры «Новатор». В студии начали учебу и работу более ста строителей Новых Черемушек. Студийцы решили начать свою работу со съемок документального фильма о молодых строителях.




## Марии Шелл

СТУДИЯ «ДЕЛАЭ ПРОДУКСЬОН», ПАРИЖ

Я шлю Вам благодарность за Ваше искусство, прекрасная актриса Мария Шелл! Это стремление сказать Вам хотя бы несколько слов родилось под непосредственным впечатлением от Вашей игры. Но, будучи, как и Вы, актрисой, я не могу ограничиваться первым непосредственным впечатлением, я должна отдать себе отчет, что же именно так привлекло меня в Вашем творчестве. И вот я хочу попробовать изложить мысли, что пришли (некоторое время спустя) вслед за эмоцией. Это наверняка не будет точный анализ, а всего лишь попытка собрать в один ворох соображения, что явились у меня после просмотра картины «Жерреза».

Фильм, сделанный по роману Золя «Западня», — в целом прекрасная работа режиссера Рене Клемана — имеет одно наиглавнейшее достоинство — артистизм. Свойство, далеко не всегда присутствующее даже в хороших картинах. Создатели фильма очень точно и бережно следуют за Золя (не в пример так широко, увы, распространившимся дурным модернизациям), но, следуя за ним, они делают свой отбор и делают это умело, тонко и в высокой мере художественно. Мне нравится, что фильм в своей сюжетной линии заканчивается гораздо раньше романа. Маленькая Нана, кокетливо завязывающая на шее ленточку, ее пробег в ватаге орущих мальчишек, Жервеза, неподвижная, безучастная ко всему, сидящая за столиком какого-то кабака со стаканом водки, — все это так сильно и ярко раскрывает их дальнейшую судьбу, что вбирает в себя десятки последних страниц романа.

Режиссер хорошо знает и любит народ парижских предместий, изображенный Золя, — эти дома, забитые рабочим людом, их труд, нужду и веселую общительность, несмотря ни на что. Как хорошо сделаны сцены посещения музея гостями Жервезы и Купо, их отдых на скамейке, дождь и ряды башмаков, стоптанных, но бодрых... Затем именины Жервезы, праздничный гусь и дядюшка Брю, старый маляр, доживающий свой век в каморке. Казалось бы, сделано это бегло, набросками, но сочно и выразительно, с настоящим кинематографическим лаконизмом.

Ваша игра освещает весь фильм, и Ваш талант сливается полностью с глубоким и удивительно человечным образом, выписанным Золя. С первой же сцены объяснения Лантье Вы безоговорочно увели меня за собой в мир Вашей Жервезы. Когда Вы впервые появились в картине — ожидающая Лантье на балконе — и я увидела Ваше лицо, я подумала: «Какая умная и глубокая актриса». Вы не боялись быть злой, жалкой, почти неприятной, на Вашем совсем некрасивом в тот момент лице было написано все — бессонная ночь, нужда, усталость, тревога, ревность. Это одно из характерных Ваших свойств — умение в один и тот же момент выражать с необыкновенной зримостью целый комплекс самых разнообразных чувств, со всей гаммой оттенков. Когда Вы упрекали возвратившегося Лантье — в слезах, зло, страстно, обещая побить соперницу, — на небрежный вопрос Лантье: «И меня тоже?» — стремительно, как искра, мелькнуло в Вас это быстрое «о нет». В нем была трепетная нежность, испуг, ласка. И я опять подумала: «Какая тонкая актриса, с прекрасным нервным темпераментом». И это было последней мыслью, дальше я уже не думала, ничего не оценивала: я существовала вместе с Вашей Жервезой, плененная Вашим талантом.

А как Вы обгрызали ножку гуся! По существу, такой прозаический момент. Но о чем только Вы не рассказываете в нем! И что она редко ест так вкусно, и что ей немножко стыдно и чуть смешно, и она словно слегка извиняется за свое простодушное наслаждение. И с какой милой, внимательной добротой успевает Жервеза подложить кусок гуся в тарелку дядюшки Брю!

А ведь через что только не прошла эта женщина! По-моему, у нее не было даже юности: она почти из детства перешла к материнству, прошла через тяжелый труд, побои, несчастья, разочарования. И как долго жизни не удавалось сломить ее оптимизм, стойкость духа, ее доверчивую и нежную женственность. А Ваши удивительные, радостно-улыбчивые глаза, смотрящие на каждого человека с таким открытым и прямым доверием! И вместе с этим нет у вас ни тени желания хоть в чем-то приукрасить свою Жервезу — ни внутренне, ни внешне. Оттого, наверное, и удалось Вам создать

такой прекрасный образ. Я сказала «создать образ». Но Вы творите так, что «белые нитки» мастерства совершенно не видны и само слово «мастерство» не кажется в данном случае уместным. Вы существуете как Жервеза, а не создаете образ Жервезы. (И оттого, наверное, в моем письме к Вам так много прилагательных в превосходной степени и знаков восклицания.)

Самостоятельность актера кино весьма относительна: он в значительной мере «во власти» режиссера. Поэтому я не могу думать и судить о Вашей работе, не касаясь общего звучания фильма. Сценарий как будто и не противоречит роману, но в ходе событий внутренний психологический акцент падает около авторской темы. Роман называется «Западня» —так называется и кабак папаши Коломба, торгующий пьяным забвением. Злой и печальный мир нищеты и тяжелого труда толкает туда многих хороших людей. Такова тема Золя. Удивительны по образной силе страницы романа, описывающие перегонный куб, «в котором мощное, угрюмое и немое существо совершало тут, среди бела дня, какое-то черное дело». Из-за водки свалился с крыши отец Купо, тоже кровельщик; отец Гуже, будучи пьяным, убил товарища и сам повесился в тюрьме на шейном платке; всегда пьяный папаша Бижар заколотил до смерти свою дочь. Жервеза, отвечая на вопросы главного врача больницы, где умирает от пьянства Купо, —«пил ли его отец?»— говорит: «Как все». «Пила ли мать?»— «Как все». Этот коротенький и страшный ответ «как все» составляет лейтмотив романа.

Особенность точки зрения режиссера на материал в том, что «Западня» здесь не алкоголь, а пол. И попадает в нее одна Жервеза. Она попадает в западню, расставленную Купо и Лантье. Мне не кажется это верным и соответствующим логике образа Купо. В том, как представлен в картине Купо, несмотря на прекрасную игру актера Франсуа Перье, есть какая-то подтасовка. Разумеется, не случайно так похожи в фильме кровельщик Купо и Лантье—циничный альфонс. Купо с самого начала несет в себе черты «будущего Купо». А он ведь не был таким, он стал таким. Купо был хорошим рабочим парнем, строил свои маленькие, простые планы на жизнь, любил Жервезу и искренне хотел, чтобы все шло хорошо. Случилось несчастье. Жизнь нарушилась И вот он впервые после болезни идет по улице, хромой и уже ненужный своей профессии—кровельщик Купо. Такой кадр есть в фильме. Но, наверное, была в его жизни и такая минута, когда он впервые повернул в «Западню». Трагедия совершается постепенно. В фильме же Купо, кажется, только и ждет, чтоб проявить свои исконные свойства и, завалившись в постель,

«ЖЕРВЕЗА». В центре—Мария Шелл в заглавной роли

ничего не делая, тунеядствовать за счет жены. Оттого его трагедия почти не задевает зрителя. С самого начала мы видим в нем тот же эпикуреизм, что и у Лантье, ту же нагловатую сытость «господина» Жервезы. И недаром столкновение Купо и Лантье во время именинного торжества выражено диалогом одних только взглядов, острых и напряженных; так мгновенно, с одного лишь взгляда, могут понять друг друга только сообщники. Эта сцена почти символична. Жервеза в фильме оказывается жертвой этого «братского» сговора двух мужчин, ее первого и второго мужей.

У Золя все происходило сложнее, дольше и житейски обыкновеннее. И Купо и Жервеза—оба жертвы горьких обстоятельств, в которые поставила их жизнь. А Лантье даже после примирения с Купо очень тонко и долго ведет игру, не раскрывая карт. Он сначала показывает чудеса щепетильности и благородства, отказывается переехать к Купо, несмотря на его простодушные уговоры. Он не входит спокойно и властно хозяином женщины в этот дом. Лантье хитро втирается в жизнь Купо и Жервезы. И этим объясняется многое в дальнейшем поведении Жервезы, многое психологически в нем обосновывается. Я бы не хотела, чтобы меня поняли так, будто я за длинные объяснения и т.п. Нисколько! Но мне кажется, что, не нарушая лаконичный и кинематографический язык кадров этого фильма, было возможно чуть по-иному отобрать детали, и все стало бы еще лучше.

Изменилась внутренняя нацеленность произведения, и в фильме почти вся нагрузка пала на плечи

Жервезы. Но Вы своей беспредельной чистотой и непосредственностью спасли этот, на мой взгляд, недорогой и довольно банальный акцент. Это Вы сберегли режиссеру Жервезу, потому что при такой трактовке произведения малейшая неточность—и все чудесные свойства этого образа могли бы полететь в мусорный ящик. Получилась бы распущенная, невежественная женщина, неспособная к настоящим чувствам, чуждая элементарной человеческой морали.

Сюжет, события часто оказываются против Жервезы, порой поступки ее внешне весьма неприглядны. Но Вы, глубоко по-человечески понимая и любя героиню, каждый раз спасаете ее оружием своего и страстного и точного искусства. Вот, к примеру, та ночь, когда, вернувшись домой, Жервеза застала дома мертвецки пьяного Купо, потерявшего последнее человеческое достоинство. В дверях появляется Лантье, и Вы бросаетесь к нему в поисках опоры, сраженная одиночеством и отчаянием. С этого начинается «грехопадение» Жервезы. Но Вы проводите эту сцену с такой человеческой страстью и в то же время нравственной чистотой, что Жервеза оказывается вне досягаемости суда ходячей нравственности.

К сожалению, в картине п о ч т и верно звучат и отношения с Гуже. Режиссерски это тоже п о ч т и. Чувство к Гуже получилось несколько тривиальным. Жервезе ведь не просто хорошо с ним. Это целый мир ее мечты, я бы сказала, мир возвышенных отношений. Это священный остров ее нелегкой жизни. Есть и еще момент, который показался мне обедненным и недоигранным. Когда Купо свалился с крыши, Золя пишет об отчаянии, которое охватило Жервезу: как она плакала, отупев от ужаса, ничего не видя от беспрерывных слез. Вы же показались мне мужественной, но излишне деловитой и уравновешенной. Жаль. Мне кажется, здесь искажена важная черта в характере Жервезы.

На свете существует уйма актеров самых разнообразных направлений, школ, вкусов, устремлений. Но есть одна категория актеров, составляющих, на мой взгляд, «золотой фонд» искусства. Это актеры, творческое кредо которых—следование жизни. Они умеют видеть и передавать невыдуманные горести и радости простого человека. В таланте таких актеров всегда присутствует настоящее жизнеутверждение. Вы принадлежите к их числу. И мне под конец хотелось бы сказать Вам вот о чем: когда пройдут долгие, долгие годы и с ними пройдет Ваша юность, а в том, что она когда-нибудь пройдет нет ничего страшного, Вы должны сделать так, чтобы к тому времени у Вас были свои ученики и ученицы. Вы должны передать свою творческую эстафету дальше: искусство во всем мире нуждается в глубоком оптимизме, в радостной вере в жизнь, в стойкости и доброте.

Л. СУХАРЕВСКАЯ,
заслуженная артистка РСФСР

---

# Дар кинематографистов Ганы

Возвращаясь из Ташкента на родину, участник конференции писателей стран Азии и Африки, представитель литературной общественности Ганы Джон Эллиот посетил Дом кино в Москве. Здесь он от кинематографистов Ганы преподнес в дар Советскому Союзу три кинофильма: «Гана», «Ягуар» и «Мальчик Кумасену», рассказывающие о замечательной стране, ее природе, людях, обычаях и искусстве, а также записи музыки Республики Ганы.

— Интерес у нас к Гане необычайно велик, и чем больше мы будем получать из этой страны кинофильмов, музыкальных записей и всего того, что расширяет представление о стране и раскрывает душу народа, — тем теснее будет наша дружба, — сказал, принимая подарки из далекой африканской страны, председатель Государственного комитета по культурным связям с зарубежными странами Г. Жуков.

Заместитель председателя Правления ВОКС В. Горшков обещал Джону Эллиоту использовать привезенные им подарки в интернациональном «Доме дружбы», который в ближайшее время открывается в Москве.

Г. Жуков вручил гостю ответный подарок — четыре документальных фильма: «Дворец науки», «Ленинградский метрополитен», «Архитектурные памятники Самарканда», «В Никитском ботаническом саду» и несколько записей русской народной музыки.

Принимая все это, Джон Эллиот сказал: «В истории человечества нет ничего лучше, как культурный обмен, который так способствует укреплению связей между народами. Пусть дружба между Советским Союзом и Ганой крепнет и расцветает».

Александр Абуш
Министр культуры ГДР

# Современные проблемы и задачи кинематографии ГДР

Кинематография Германской Демократической Республики носит классовый характер уже потому, что она является искусством победоносного рабочего класса, искусством одной из стран лагеря социализма. Это обстоятельство дает возможность нашей кинематографии быть только социалистической и одерживать победы только как таковой.

В своих размышлениях о новом немецком киноискусстве мы должны исходить именно из этого главного принципа, должны чувствовать себя кровно связанными с неудержимым движением к социализму, которое переживает сейчас наша республика.

Став на эту позицию, попробуем ответить на следующие важные вопросы: идет ли наше киноискусство в ногу с жизнью и удается ли ему вести миллионные массы по пути социализма? Использует ли оно для этого все свои средства и возможности? Занимает ли должное место в наших фильмах проблема человека, того человека, который борется за выполнение самых трудных задач наших социалистических планов, вступает в новые конфликты, вершит трудовые подвиги? Могут ли наши фильмы, рассказывая о необходимости усиления рабоче-крестьянского государства, вызывать у зрителей глубокие переживания и мысли? Пробуждают ли наши фильмы страстную ненависть и готовность бороться против западногерманских империалистов и милитаристов, которые готовят на немецкой земле преступную атомную и ракетную войну? Достигла ли уже наша кинематография, стремящаяся к всестороннему удовлетворению духовных запросов народа, единства культурно-воспитательных и развлекательных целей?

Эти вопросы, мне кажется, следует поставить при обсуждении решающих проблем развития социалистической кинематографии. Отвечая на них, мы должны показать, какая положительная работа была осуществлена нами в прошедшие годы, и в то же время —что в нашем творчестве было неудачно и прежде всего почему постигли нас эти неудачи.

## ПУТЬ НАШЕЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Взгляд на настоящее положение западногерманского киноискусства, на это финансовое, художественное и моральное болото, созданное усилиями заправил монополистического капитала, дает нам полное представление, в чем заключается исторически новое и великое в развитии кинематографии Германской Демократической Республики.

Начало немецкой демократической кинематографии было положено двенадцать лет назад организацией народного предприятия ДЕФА. Это объединение киностудий не хотело быть «фабрикой грез», как УФА или Голливуд, не хотело быть орудием реакции и оглупления народа. Оно не намеревалось замалчивать позор фашизма, который вверг Германию в самую тяжелую в ее истории катастрофу. В первых же своих работах ДЕФА обратилась к актуальным проблемам. Ее фильмы, такие, как «Убийцы среди нас», «Брак в тени», «Дело Блюма» и другие, беспощадно рассчитались с преступным прошлым, с фашистскими убийцами, служившими немецкому империализму. Это был путь, совершенно отличный от того, по которому пошла кинематография Западной Германии под американской эгидой.

Наше киноискусство шло дальше по этому пути демократии и антифашизма, создавая такие фильмы, как «Коричневая паутина», «Пестроклетчатые», «Верноподданный». Фильмы ДЕФА «Совет богов» и «Секретные дела концерна Сольвей» ставили проблемы исторической расплаты, «Хлеб наш насущный» трактовал острые вопросы строительства, а «Непрошенные гости» рассказывали о борьбе в Западной Германии против уничтожения деревень из-за проводимой там милитаризации. Этим своим почетным возрождением немецкая кинематография обязана антифашистскому, демократическому строю, установившемуся в нашей части Германии.

«ЭРНСТ ТЕЛЬМАН»

Однако новый путь нашей кинематографии был отмечен и большими идейно-художественными достижениями и творческими срывами. И как могло быть иначе в нашем порой тяжелом, полном противоречий развитии, выдвигавшем перед искусством все более высокие требования!

Когда Социалистическая единая партия Германии на своей второй партконференции объявила от имени рабочего класса и всех трудящихся о строительстве основ социализма в ГДР, как о деле сегодняшнего дня, кинематография стала перед новой решающей задачей — развивать все свои социалистические элементы, то есть стать искусством социалистическим.

## КАКИХ УСПЕХОВ МЫ ДОСТИГЛИ

Было бы несправедливо упрекать кинопроизводство и наших деятелей кинематографии, будто бы они не работали над социалистической тематикой, не охватывали в своем творчестве новые области и явления действительности. Однако сейчас главная задача заключается в изображении героев рабочего класса, которые впервые появились такими, какими мы их знаем сегодня, например в фильме «Счастье матушки Клаузен» и еще более ясно в фильме «Куле Вампе».

Эта главная задача до сих пор выполняется неудовлетворительно.

В количественном отношении продукция художественных студий ДЕФА в последние шесть лет быстро возросла: с восьми фильмов в 1953 году до двадцати одного в 1957 и двадцати пяти в 1958 году.

Требование партии выпускать больше фильмов, предъявленное кинематографистам в 1952 году, выполнено, несмотря на трудности быстрого роста. За счет притока молодых сил пополнилось количество авторов, пишущих для кино. Молодые во многих случаях показали себя квалифицированными авторами. Некоторые же сценаристы, из тех, кто не хотел расстаться с буржуазной рутиной, должны были покинуть студии ДЕФА. Одним из смелых шагов ДЕФА было выдвижение молодых режиссеров, которые сейчас занимают важное место в нашей кинематографии. Некоторые из них, такие, как Конрад Вольф и Герхард Клейн, выдержали уже испытание на международных фестивалях. Расширение кинопроизводства содействовало тематическому разнообразию.

Создание фильма о Тельмане означало исключительной смелости наступление на тематическую

целину. Это произведение глубоко социалистическое по самой своей сущности, потому что показанная в нем борьба против капитализма, милитаризма, империализма и фашизма проникнута духом социалистической непримиримости и партийности, а перспектива этой борьбы такова, что, несмотря на трагическую гибель героя, у зрителя создается непоколебимое убеждение в грядущей победе рабочего класса Германии. Этот фильм, возбудивший споры вокруг ряда идейно-художественных проблем, был для ДЕФА историческим шагом вперед. Он был и остается полноценным произведением социалистического реализма. Это утверждение, естественно, не означает, что теперь все фильмы, повествующие о жизни великих революционных вождей рабочего класса, должны создаваться именно в такой форме: эта форма о д н а из тех, которые действенны в воспитательном отношении и трудны в художественной реализации.

К наиболее значительным удачам нашей кинематографии можно отнести и фильм «Сильнее ночи», который родствен фильму «Тельман» тем, что это тоже в существе своем антифашистское социалистическое произведение, повествующее о борцах за дело рабочего класса. В ряду удачных фильмов, показывающих коммунистическую партию как ведущую силу в антифашистской борьбе, стоит также фильм «Чертов круг», рисующий образ нашего незабвенного Георгия Димитрова.

Лучшие традиции немецкого революционного рабочего движения, оказывавшего поддержку стране Советов в ее борьбе с империалистической интервенцией, воскрешает фильм «Восточный экспресс» — произведение в общем значительное, хотя ему порой и недостает глубины в освещении некоторых исторических моментов. Фильм «Преследуемый до утра» — это также ценный вклад в художественную летопись рабочего движения. «Год призыва двадцать первый» — фильм, созданный совместно с нашими чехословацкими друзьями, рассказывает о том, как в тяжелые годы гитлеровской войны у обоих наших народов зарождалось чувство пролетарской солидарности...

Рассказывая о борьбе коммунистов в наиболее тяжелые периоды немецкого революционного рабочего движения, названные выше фильмы помогают всестороннему развитию и углублению с о ц и а л и с т и ч е с к о г о сознания.

Показывая примеры и всю историческую картину революционной борьбы, эти произведения вдохновляют массы на хорошие социалистические дела, которые они совершают сегодня и будут совершать завтра.

Мы должны остерегаться каких бы то ни было сектантских схем в обозначении границ социалистического реализма. И в тематике и в творческом методе имеется много переходных состояний, так как развитие искусства и процесс создания его произведений диалектичны. Умение различать все эти состояния и стадии мне кажется совершенно необходимым.

«ВОСТОЧНЫЙ ЭКСПРЕСС»

«ПРЕСЛЕДУЕМЫЙ ДО УТРА»

«ЛИССИ»

Как дальнейшие достижения в борьбе против милитаризма и фашизма я выделю такие фильмы, как «Лисси», «Обманутые до последнего дня» и «Происшествие в Бендерате». Наиболее выдающимся среди произведений этого ряда является сатирический фильм «Капитан из Кельна», который показывает современную действительность Западной Германии и срывает маску с поджигателей войны. Значение этого фильма заключается в мастерском применении острого оружия политической сатиры против западногерманских империалистов.

«ОБМАНУТЫЕ ДО ПОСЛЕДНЕГО ДНЯ»

## О СОВРЕМЕННОЙ ТЕМАТИКЕ

Наше киноискусство в прошедшие годы успешно развивало и обогащало свои лучшие антифашистские традиции; в фильмах, посвященных антифашистской тематике, оно также показало рабочий класс и его социалистических борцов.

Но теперь мы должны ответить на такой вопрос: сопутствовал ли подобный же успех нашим деятелям кинематографии, когда они брались за художественное воплощение проблем социалистического строительства в нашей республике, с тем чтобы рассказать о социалистическом перевоспитании людей и своими фильмами содействовать этому процессу. Мы должны критически и самокритически отметить, что наша социалистическая кинематография выполняла эту часть своего главного задания значительно менее успешно.

До сих пор не удалось создать большого количества произведений киноискусства, в которых на высоком художественном уровне была бы показана борьба рабочего класса под руководством Социалистической единой партии Германии за социалистическую перестройку всех областей жизни.

Сейчас вопрос о подобных фильмах является для нас одним из основных, и, разобравшись в нем, мы сможем установить причины отставания кинематографии. Пока же я хочу подвести общий итог наших трудов над современной социалистической тематикой.

Фильмы «Маленькое и большое счастье» и «В году пятьдесят две недели» упоминают только тогда, когда речь заходит о попытках средствами искусства содействовать решению некоторых вопросов социалистического строительства и социалистической морали. Мне бы хотелось поговорить об этих и подобных им фильмах в другой связи, а именно: определяются ли наличествующие в них слабости тенденцией к схематизму или же это не более чем «издержки производства», неизбежно сопутствующие первой попытке обратиться к новому, неизвестному материалу. Все эти фильмы в определенный момент были необходимой ступенью в работе над современной социалистической тематикой; с появлением фильма «Дворцы и хижины» эту ступень можно считать частично уже пройденной. Фильм (хотя его сценарист и постановщик, забыв о необходимости художественного отбора и потеряв чувство меры, перегрузили сюжет различными собы-

тиями) дает убедительное изображение того, как меняются люди в ходе борьбы за социалистическую перестройку деревни, которую они проводят под руководством партии рабочего класса. Выбор «кривого Антона» — фигуры, такой по-человечески захватывающей, — в качестве главного героя фильма все же ограничивает перспективу социалистического развития, так как судьба Антона не являет собой пример судьбы политически сознательного крестьянина.

Безусловно смелым выступлением в области современной тематики было создание фильмов «Тревога в цирке», «Берлинский роман» и «Берлин — угол Шёнхаузер». При этом во втором и третьем из них поставлен вопрос, имеющий значение для всей нашей кинематографии: можно ли творческий метод, к которому прибегли здесь сценаристы и режиссеры, метод, созвучный итальянскому неореализму, считать соответствующим целям социалистической кинематографии? На этот вопрос я отвечу позже. Сейчас же мне хотелось бы указать на лучшие стороны названных фильмов. Они заключаются в том, что эти произведения делают попытку показать моральное превосходство нашей социалистической культуры над декадансом Западного Берлина и указывают молодежи, где находится их подлинная родина и их будущее. Необходимо отметить, что вообще за последние два года теме молодежи было посвящено довольно много произведений, но ориентация их была не всегда верной.

К достижениям студий ДЕФА можно причислить также и их начинания в области приключенческих фильмов нового типа, напряженные сюжеты которых повествуют о борьбе наших государственных органов за укрепление социалистического порядка и высокий моральный уровень общества. К числу таких произведений мы можем отнести картины «Встреча в Эмé», «Место преступления — Берлин», «Они все знают друг друга» и, несмотря на отдельные возражения, высказанные в ходе общественного обсуждения, — «След в ночи».

После фильма «Ведьмы» появилась еще одна веселая картина — «Не забудьте моей Траудель», представляющая собой интересный опыт в области комедийного жанра. Однако в целом успех наших студий в производстве фильмов легкого жанра — от веселых комедий до музыкальных кинообозрений — до сих пор чрезвычайно незначителен. И я хотел бы подчеркнуть, что широкая область юмора, веселья должна составлять неотделимую часть нашей многообразной социалистической кинематографии, стремящейся удовлетворить все духовные потребности и запросы народа. Мы отнюдь не считаем, что социалистическое киноискусство должно ограничиваться

«ПРОИСШЕСТВИЕ В БЕНДЕРАТЕ»

«ДВОРЦЫ И ХИЖИНЫ»

«БЕРЛИН—УГОЛ ШЕНХАУЗЕР»

«МЕСТО ПРЕСТУПЛЕНИЯ—БЕРЛИН»

серьезной тематикой, чтобы люди говорили: «Угрюмая серьезность — это социалистическое, а веселое мы импортируем из буржуазных стран». Эти предметы капиталистического экспорта представляют собой отбросы внутреннего рынка или декадентскую стряпню. Нет, социалистическое искусство, а следовательно, и социалистическая кинематография должны вносить в жизнь народа больше здоровой радости, больше веселья.

В фильме-ревю «Моя жена музицирует» был избран ложный путь подражания западным образцам, и даже внесенные позже исправления не помогли этому фильму стать зеркалом нашей общественной жизни, насколько это вообще возможно для подобного жанра. Некоторые комедийные работы, как, например, фильм «Тот, кто любит свою жену», подверглись очень резкой критике, которая отпугнула сценаристов и режиссеров от этого жанра. Но они должны смело идти на новые опыты, должны создавать веселые фильмы в социалистическом духе, так как в этом заключается одна из новых задач кинематографии.

## ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОРНИ СЛАБОСТЕЙ КИНОИСКУССТВА

В чем заключаются причины недостаточно успешного решения главных задач нашей социалистической кинематографии?

Отставание киноискусства от требований бурно развивающейся жизни не может быть объяснено ни отсутствием ясных указаний партии и правительства на этот счет, ни недостатком у нас талантливых сценаристов и режиссеров. Решающая идеологическая причина заключается в том, что наши режиссеры и сценаристы иногда отступали перед тенденциями оппортунизма и ревизионизма, которые особенно ясно сказались в искусстве и искусствоведении в 1956 году.

Когда мы говорим о проявлениях ревизионизма в произведениях кинематографии последних лет, мы отнюдь не хотим сказать, будто те или иные сценаристы и режиссеры сознательно допускали ревизионистские ошибки. Совершенно ясно, что это часто делается несознательно. Я не говорю об отдельных сценаристах из Западной Германии, которые заносили к нам буржуазные взгляды. В ряде фильмов более или менее отчетливо обнаруживается отход от наших классовых позиций и партийности, недостаточно убедительно показывается социалистическая перспектива в изображении самых различных конфликтов. Так обнаруживает себя ревизионизм в искусстве.

Зачастую ревизионизм проявляется в нарушении правдивых жизненных пропорций.

Внутренние пропорции нарушаются, если временные противоречия социалистического развития выдвигаются в произведении искусства на передний план, когда действительность освещается статически, а не диалектически, и в то же время главное противоречие нашей эпохи — между социализмом и капитализмом — становится лишь фоном или ис-

чезает вовсе. Многие сценаристы и режиссеры сбивались с пути социалистической кинематографии, потому что, изображая нашу жизнь, они всюду видели внутренние противоречия и из страха перед лакировкой и схематизмом все окрашивали черной краской. Они не приняли во внимание предупреждений XX съезда Коммунистической партии Советского Союза против попыток опорочить действительность и то, что завоевано народом. В своей идейно-творческой работе они прежде всего не сумели правильно оценить значение наших боевых позиций, которые крепнут в великом национальном и интернациональном споре с нашими классовыми врагами.

И к деятелям киноискусства, призванным участвовать в воспитании миллионных масс в духе социализма, относятся мысли Ленина, высказанные им в 1920 году: «Диктатура пролетариата есть упорная борьба, кровавая и бескровная, насильственная и мирная, военная и хозяйственная, педагогическая и администраторская, против сил и традиций старого общества. Сила привычки миллионов и десятков миллионов — самая страшная сила. Без партии железной и закаленной в борьбе, без партии, пользующейся доверием всего честного в данном классе, без партии, умеющей следить за настроением массы и влиять на него, вести успешно такую борьбу невозможно. Победить крупную централизованную буржуазию в тысячу раз легче, чем «победить» миллионы и миллионы мелких хозяйчиков, а они своей повседневной, будничной, невидной, неуловимой, разлагающей деятельностью осуществляют те самые результаты, которые нужны буржуазии, которые реставрируют буржуазию. Кто хоть сколько-нибудь ослабляет железную дисциплину партии пролетариата (особенно во время его диктатуры), тот фактически помогает буржуазии против пролетариата».

В нашем рабоче-крестьянском государстве, переживающем исторический период диктатуры пролетариата, партия рабочего класса учит нас, что наше развитие к социализму также является развитием, проходящим в борьбе противоречий, что мы считаемся с определенными противоречиями и конфликтами, возникающими в нашем социалистическом поступательном движении, и, пользуясь оружием марксистского научного предвидения, готовим их разрешение. Знание законов революционной диалектики определяет дальновидность политического и экономического руководства; благодаря этой дальновидности Социалистическая единая партия Германии сумела привести республику к таким большим хозяйственным успехам. От знакомства с законами революционной диалектики зависит также и творчество кинематографистов, которые должны ясно представлять себе, что сейчас разгорается главный спор нашей эпохи — спор с классовым врагом — и что в этих условиях мы обязаны и мы можем с помощью убедительных кинопроизведений социалистического реализма отражать все попытки капиталистических и империалистических кругов использовать в своих целях временные противоречия нашего

**«НЕ ЗАБУДЬТЕ МОЕЙ ТРАУДЕЛЬ»**

**«МОЯ ЖЕНА МУЗИЦИРУЕТ»**

«КАПИТАН ИЗ КЕЛЬНА»

социалистического развития. Социалистическая кинематография, как и другие искусства и литература, может идти только своим ясным путем, направление которого определяется величайшим конфликтом нашего времени — конфликтом между социализмом и капитализмом.

Некоторые деятели киноискусства неверно поняли и вульгаризировали критику XX съездом КПСС культа личности Сталина и, в частности, отрицательного влияния этого культа на литературу и искусство.

Они без всякой меры пользовались критикой отдельных проявлений догматизма и схематизма и вообразили, что теперь они получили в свои руки инструмент, с помощью которого можно создавать выдающиеся произведения. Художественная практика быстро обнаружила, что этот взгляд приводит лишь к идейным блужданиям и политической безответственности. Отход от партийной позиции сковал силы многих кинематографистов и в художественном отношении, решительно препятствуя расцвету их таланта.

На IV съезде писателей и на теоретической конференции союзов писателей мы обстоятельно спорили о неизбежных трудностях роста в процессе становления литературы и искусства нового общества. Слишком часто у нас критики, еще находящиеся в плену эстетских представлений, выдают те или иные слабости фильма, романа, театральной постановки за проявления схематизма и догматизма, в то время как в действительности речь здесь должна идти об обычных трудностях роста. Эти слабости будут изжиты с помощью правильной и требовательной марксистско-ленинской критики. Непомерные крики по поводу схематизма только мешают распознавать его действительные проявления и преодолевать их.

Влияние буржуазной идеологии на нашу кинематографию сказывалось и сказывается в попытках преуменьшить значение фильмов «Тельман» и «Сильнее ночи», в усердном стремлении найти в этих и подобных им произведениях признаки схематизма, в настойчивом подчеркивании отдельных их слабостей.

По существу, подобная критика направлена против изображения героических борцов за дело социализма и вообще лучших людей рабочего класса.

В наших студиях создалась такая атмосфера, что их руководство при проведении в жизнь указаний партии и правительства перестало проявлять необходимую настойчивость, не уделяло должного внимания работе над фильмами, показывающими людей рабочего класса, их борьбу и проблемы, встающие на пути к социализму. За фильмом о Тельмане еще не последовали произведения о Карле Марксе, Фридрихе Энгельсе, Карле Либкнехте, Кларе Цеткин и других выдающихся личностях немецкого революционного движения. Влияние буржуазной идеологии и отсутствие настоящих споров с коллегами по студии, ставшими носителями этой идеологии, привело к появлению фильмов, безответственных по своему содержанию и в лучшем случае застрявших на позициях мелкобуржуазной критики капиталистических отношений. Это, например, «Афера в игорном доме», «Самая красивая», «Соперники за рулем» и «Миллионы Иветты». В фильмах «Самая красивая» и «Афера в игорном доме», которые слабы и в художественном отношении, стираются всякие границы между мелкобуржуазной критикой капитализма и кинопропагандой капиталистического образа жизни.

Такие фильмы представляют собой результат оппортунистического стремления любой ценой создавать у нас произведения, которые с таким же успехом могут быть выпущены и западногерманской кинематографией, поскольку идеологически они действительно вполне подходят для «совместного производства». Это еще хуже, чем мирное идеологическое сосуществование; это прямая капитуляция перед западногерманскими капиталистами. Кинематографисты нашей республики, я думаю, будут с нами вполне согласны, если мы раз и навсегда покончим с глупым либерализмом и с подобного рода «кооперированием» в искусстве, наносящим тяжелейший ущерб принципам нашей кинематографии и снижающим ее художественный уровень.

Буржуазный образ мыслей и буржуазные представления, если они выражаются в сложной форме, не всегда могут быть сразу распознаны зрителями и кинематографистами. Нарушения жизненной правды в фильме как выражение неверного творческого направления легче обнаружить, если они одновременно проявляются в целом ряде произведений и если тематический выбор уже сам по себе подчеркивает неверную тенденцию. Это не случайность, что за последние два года в фильмах ДЕФА, посвященных нашей молодежи, при всем различии их идейных и художественных достоинств, центральными персонажами выбраны молодые люди, еще сильно подверженные влиянию капиталистического мира и еще не нашедшие своего места в нашей новой жизни. Таковы Дитер и Коле в фильме «Берлин — угол Шёнхаузер», Траудель в «Не забудьте моей Траудель», Руди в картине «Место преступления — Берлин», Хелга в «Девушке шестнадцати с половиной лет» и Кале в фильме «Шериф Тэдди». Разумеется, никто из нас не возражает против выбора и такого рода главных персонажей для какого-либо фильма, чтобы показать на их судьбах наше социалистическое развитие и прочность нашей морали. Но если один вслед за другим появляются полдюжины подобных фильмов, ясно, что тут имеется определенная тенденция — выводить на сцену ненормальные, противоестественные фигуры как якобы интересных персонажей, что вполне соответствует художественным правилам буржуазного декаданса. И все это у нас сводится к стремлению превратить в основной объект художественного творчества еще существующие отрицательные явления нашей идущей вперед жизни, явления, которые с осуществлением нашей социалистической перспективы обречены на исчезновение. В этих фильмах очень слабо показана молодежь на предприятиях, больших стройках республики, в сельскохозяйственных кооперативах и МТС, в высшей школе или в рядах народной армии и народной полиции; такая молодежь представлена обычно лишь второстепенными персонажами. В фильме «Берлин—угол Шёнхаузер» все моральные достоинства нашего социалистического общества воплощаются лишь в образе комиссара народной полиции.

Мы живем в рабоче-крестьянском государстве, в котором руководящая роль принадлежит рабочему классу. Рабочий класс должен занимать ц е н т р а л ь н о е м е с т о в социалистическом киноискусстве, и деятели кинематографии должны бороться за это. Если глубоко вдуматься в содержание фильма «Берлин—угол Шёнхаузер», в котором есть и свои достоинства, то невольно спросишь себя: неужели нет в берлинском районе Пренцлауер Берг кроме этого хорошего, хотя, может быть, и несколько слишком рассудочно обрисованного полицейского офицера ни других политически сознательных и по-человечески деятельных мужчин и женщин на стройках или в обычной жизни, ни молодых людей, воплощающих в себе новое? Речь не идет о том, что мы хотим видеть нечто надуманное и идеальное. Если бы в фильме «Берлин—угол Шёнхаузер» было еще несколько сознательных рабочих, которые противостояли бы этому отрицательному герою, то, независимо от того, сумели бы они сразу же повлиять на него или нет, не было бы никакой необходимости так возвышать фигуру полицейского офицера. Но все остальные взрослые обрисованы там отрицательно, а активист Союза свободной немецкой молодежи выступает только для того, чтобы быть раскритикованным. И это уже само по себе свидетельствует о присутствии в таком хорошем фильме, как «Берлин—угол Шёнхаузер», слабостей, характерных для тех случаев, когда мы отступаем от положительного изображения рабочих, ставших сознательными социалистами и вместе с тем людьми подлинно человечными.

Сравним фильм «Девушка шестнадцати с половиной лет» с советским фильмом «Путевка в жизнь». Это второе произведение сделано по-партийному, и показанная в нем борьба за беспризорную молодежь свидетельствует о силе социалистической морали. Ясно, что наш фильм не мог и не может сыграть для нашей республики такую же роль, какую сыграла «Путевка в жизнь» для советских зрителей, потому что тема его истолкована мелкобуржуазно. В фильме «Девушка шестнадцати с половиной лет» не показаны рабочие и крестьяне, не показана связь новой педагогики с сущностью нашего рабоче-крестьянского государства. В «Путевке в жизнь» Советская власть представлена как живая, реальная сила, и этим объясняется, почему вот уже почти тридцать лет этот фильм так восхищает и увлекает нас, хотя он, казалось бы, посвящен узкой проблеме борьбы с беспризорностью.

Примером того, как порой изменяется содержание на пути от сценария к готовому фильму или, в данном случае, от книги к сценарию, может служить экранизация «Тинко» Эрвина Штриттматтера. Эта книга считается одним из наиболее значительных произведений нашей молодой социалистической литературы. Кинематографисты могли бы еще сильнее, чем в книге, показать новую жизнь деревни, и особенно жизнь детей (например, в пионерорганизации), но ничего этого в фильме не оказалось. Поэтому слишком сильно выперла на первый план трагедия старого крестьянина Краске, не хотевшего понять новое и погибшего из-за этого. Пример этого

фильма доказывает, что возможность «свободного» обращения с материалом искусства не гарантирует от художественного неуспеха.

Особый интерес представляет для нас фильм «Берлин — угол Шёнхаузер», так как появление этой работы говорит о том, что в развитии таких сильных художников современной темы, как Кольхаазе и Клейн, намечается определенная линия — от «Тревоги в цирке» через «Берлинский роман» к этому третьему фильму. В фильме «Тревога в цирке» оптимистично и остро показана борьба классовых сил в обеих частях Берлина; при этом основное внимание авторов направлено на изображение жизни детей и молодежи в демократическом секторе Берлина.

Попыткой освоить новую тему был фильм «Берлинский роман», в поэтической форме показавший любовь двух молодых людей из рабочего класса, живущих в разделенном Берлине. Однако авторы фильма несколько сузили социальное звучание фильма тем, что они не стремились показать противоположность двух социальных систем, в которых живут эти молодые люди, противоположность перспектив развития двух частей страны. Фильм тяготеет к итальянскому неореализму, что приводит его авторов к отказу от изображения определенных сторон действительности, с которыми повседневно сталкивается каждый берлинец. В фильме «Берлин— угол Шёнхаузер» конфликты берлинской действительности, правда, поставлены довольно остро, но выбор главных персонажей и художественные средства их изображения оказались недостаточными для решения стоявшей перед фильмом задачи полностью в духе социалистического реализма.

## НЕОРЕАЛИЗМ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Коснемся теперь вопроса о нашем отношении к итальянскому неореализму.

Златан Дудов был совершенно прав, когда он в своей статье в «Нейес Дейчланд» положительно оценил влияние неореализма: неореализм побудил иных наших авторов обратить свое внимание на повседневную жизнь простых людей. Конечно, умение многих неореалистов схватывать и передавать подробности народной жизни привлекательно для кинозрителей и поучительно для кинематографистов. Однако при этом не следует забывать, что итальянские неореалисты очень многому научились у советского киноискусства двадцатых и тридцатых годов. Разница между учителями и учениками состоит в том, что итальянские ученики, находясь в условиях капиталистического кинопроизводства, не смеют выйти за рамки критического изображения социального порядка, господствующего в их стране, то есть выйти за рамки критического реализма.

Отдельные исключения, вроде, например, «Повести о бедных влюбленных», только подтверждают правило.

В условиях современной Италии эта социальная критика оказывает прогрессивное влияние на простых людей. Однако кинематографисты Германской Демократической Республики должны понять, что творческий метод итальянских неореалистов, которые в своих произведениях вскрывают антагонистические, неразрешимые противоречия капиталистического строя и призывают людей к противодействию капиталистическому государству, — не может быть перенесен в кинематографию рабоче-крестьянского государства, в котором рабочий класс под руководством партии строит социализм, преодолевает в своем социалистическом развитии неантагонистические противоречия преходящего характера и не ставит людей в положение оппозиции к государству, потому что это их собственное государство. Чтобы отразить в искусстве диалектику этого развития, нужно применять метод социалистического реализма. Изображая нашу действительность с помощью метода критического реализма, можно создать картину поверхностную и псевдоправдивую.

Значит ли это, что деятелям социалистической кинематографии нечему учиться у итальянских неореалистов? Разумеется, не значит. Я могу только повторить то, что я уже говорил на юбилее десятилетия ДЕФА 13 мая 1956 года: решающее значение имеет для нас опыт лучших идейно-художественных достижений советского киноискусства и искусства других социалистических стран, но наряду с этим мы должны учиться и на художественных достижениях некоторых произведений критического реализма, созданных кинематографистами Италии и Франции, чтобы подлинно художественными средствами глубже, правдивей, убедительней — именно с настоящим мастерством — отразить в искусстве *наши собственные* идеи, наши общественные и человеческие конфликты, нашу высокую социалистическую мораль. Я хотел бы настойчиво подчеркнуть, что речь идет о лучшем выражении наших собственных идей, а не о заимствовании идеологических концепций итальянского неореализма.

Если мы поставим перед собой обязательное принципиальное условие всегда оставаться верными нашим социалистическим концепциям, то использование опыта лучших достижений итальянского искусства поможет нашим сценаристам и режиссерам подробнее и глубже изучить жизнь трудящихся.

## ЖИВОЙ ПРИМЕР СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

Советские кинематографисты после многих дискуссий, высокий уровень которых нам хорошо известен, очень быстро сумели извлечь практические уроки из своих временных ошибок. Такие выдающиеся фильмы, как «Тихий Дон», «Сорок первый», «Высота», «Летят журавли», «Коммунист» и другие, доказывают, что советское киноискусство вступило на путь новых больших творческих побед. Этим фильмам свойственны глубокая партийность, коммунистическая идейность и большое разнообразие как тематики произведений, так и творческих индивидуальностей их создателей. Мы поздравляем наших советских товарищей и друзей с этим большим идейным и художественным подъемом их кинематографии, подъемом, который означает дальнейшее развитие и обновление славных революционных традиций советского кино и убедительно свидетельствует о художественном и моральном превосходстве социалистического киноискусства в международном соревновании кинематографистов.

Фильм «Летят журавли», вызвавший горячие споры в Советском Союзе, и у нас сейчас находится в центре дискуссии кинематографистов и зрителей по поводу дальнейшего развития киноискусства социалистического реализма. Одни говорят, что этот фильм — произведение социалистического реализма и исключительно характерен для этого метода. Другие говорят: фильм хорошо сделан, но к социалистическому реализму отношения не имеет.

По моему мнению, фильм «Летят журавли», хотя его сюжет и вызывает некоторые критические возражения, является человечным, глубоко волнующим произведением социалистического реализма. Но он не самое характерное воплощение этого метода, а одно из его произведений. Этому творческому методу свойственно такое разнообразие тем и художественных форм, такая большая творческая свобода, что всякое стремление ограничить его возможности той или иной темой или формой есть не что иное, как схематизация. Нельзя воплотить все возможности социалистического реализма в каком-либо одном фильме или вообще произведении искусства. На основе этого метода создавались и такие фильмы, как «Тельман» и «Сильнее ночи», где большое политическое содержание раскрывается в показе напряженной классовой борьбы, и такие, где общественная борьба находит свое отражение в повествовании о любви. В фильме «Летят журавли» Великая Отечественная война советского народа составляет общественный фон, на котором разворачиваются события; высокая советская мораль находит здесь свое выражение не только во впечатляющих и живых образах советских людей, но наряду с этим и, может быть, прежде всего во внутренней борьбе заблуждающейся Вероники.

Фильм «Летят журавли» достоин глубокого обсуждения среди наших кинематографистов и благодаря смелой операторской работе, развивающей блестящие традиции советского немого кино. Во всех областях искусства мы выступаем против формалистического применения художественных выразительных средств — вне их связи с основной идеей произведения. Формализм характерен для буржуазного декаданса. Но когда умная работа оператора обостряет выразительные средства фильма, чтобы усилить эмоциональное воздействие его идейного содержания и сделать произведение более убедительным, мы должны всячески приветствовать мастерство художника.

Появление этого произведения подсказывает нам, что посредственность иных наших фильмов определяется недостаточностью попыток со стороны их создателей найти какие-либо новые элементы формы, новые художественные средства для еще более глубокого выражения наших социалистических идей. В прошлом у нас порой можно было встретить такое неверное мнение, что режиссерам и операторам не надо давать возможности заниматься подобными изысканиями, а тех, кто этим все же занимался, априорно считали формалистами. Я верю, что именно преодоление ревизионистских тенденций и всякого рода декадентских изощрений в формотворчестве приведет киноискусство к его идейно-художественной зрелости и создаст благоприятную обстановку для развития всех бесконечных возможностей метода социалистического реализма.

## БЛИЖАЙШИЕ ЗАДАЧИ НАШЕГО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО КИНОИСКУССТВА

Эти задачи я постараюсь изложить по возможности кратко в следующих пунктах:

1. Главная задача нашей художественной кинематографии заключается в развитии социалистической тематики; решение ее зависит прежде всего от выбора материала — то ли из области современного социалистического строительства и идеологической борьбы, то ли из истории революционного рабочего движения. Это значит, что киноискусство должно рассказывать о людях рабочего класса, об их борьбе и о проблемах, возникающих на пути к социализму — и в настоящем и в прошлом, — о становлении социалистической трудовой морали и вообще морали и этики, о нашем социалистическом, действительно человечном понимании отношений между мужчиной и женщиной; мы должны показать новый облик нашей рабочей и крестьянской моло-

дежи, новое положение трудящихся женщин в нашем обществе, растущую взаимопомощь между городом и деревней. Эти и близкие к ним темы из современной действительности должны занять первое место в нашей кинематографии. Образы борцов за социализм со всеми сложностями их судеб, с их страданиями и радостями, поражениями и победами, историческая борьба нового человека против обреченных на гибель сил капитализма, отношение старых, опытных борцов к молодежи на производстве и в жизни—для реализации всех этих тем и образов требуются постоянные и напряженные усилия нашей кинематографии.

2. Развитие многообразной социалистической тематики означает также необходимость обратиться к многочисленным темам, группирующимся вокруг нашей главной задачи — показывать людей рабочего класса. Я имею в виду фильмы, посвященные социалистическому крестьянству, интеллигенции и средним слоям, фильмы, ясно и недвусмысленно критикующие капиталистический, феодальный или колониальный общественный порядок в прошлом или настоящем.

3. В диапазоне социалистического киноискусства находятся и такие жанры, как комедия, научно-фантастический жанр, с которым в нашу эпоху, эпоху спутников, надо поторопиться, чтобы и искусство приняло участие в осуществлении мечты человечества о полетах в мировое пространство. Сюда также следует отнести фильмы для детей: и те, что посвящены жизни нашей современной детворы, и те, которые обращаются к материалу сказки. Задача этих последних заключается не в распространении мистицизма, а в воспитании детей в духе справедливости и любви к трудовому народу.

4. Совершенно ясно, что темы борьбы за мир, против сил империализма и милитаризма, превращающих Западную Германию в передовой плацдарм НАТО для атомно-ракетной войны, имеют огромное значение для самых различных жанров нашего киноискусства. Фильмы, построенные на этой тематике, должны помогать разоблачению милитаристско-клерикального характера западногерманского государства. Реализуя такие темы, наши кинематографисты будут выполнять поистине общенациональные задачи всего немецкого народа.

5. Кооперирование со студиями Советского Союза и других социалистических стран должно развить наше идейно-творческое сотрудничество в духе пролетарского интернационализма и братства народов социалистического лагеря. Совместное производство с кинематографистами из Западной Германии и других капиталистических стран может иметь место только в том случае, когда мы имеем дело с произведениями, в которых вполне ясно выражены гуманистические и прогрессивные идеи. В фильмах совместного производства не должно быть уступок реакционной идеологии, и наши собственные художественные силы не должны в них отступать на второй план.

6. Деятельность руководителей органов и предприятий кинематографии должна осуществляться в таком стиле и развиваться в таком направлении, чтобы в студиях господствовала социалистическая атмосфера, а социалистическая ориентация в творчестве наших кинематографистов находила бы всяческую поддержку.

7. Тем успешней будет наша работа по созданию значительных произведений киноискусства, чем более ясными и партийными будут представления наших кинематографистов о проблемах применения метода социалистического реализма, об основных вопросах марксистско-ленинской эстетики, о роли положительного героя в социалистическом искусстве и о значении советского киноискусства для общего направления нашей кинематографии. Знания диалектического и исторического материализма, примененные в художественной практике, поведут и нашу кинематографию по пути глубокого понимания действительности — к большим творческим победам.

Мы понимаем, что задача создания впечатляющих, захватывающих, подлинно партийных образов людей рабочего класса не может быть выполнена без того, чтобы наши кинематографисты не преодолели рутины и шаблонов. Эта задача требует, чтобы художники действительно прониклись социалистическим мировоззрением, стали бы борцами за свободу, убежденными и вдохновленными нашим социалистическим будущим. Эта задача требует киноискусства, которое соответствовало бы тому великому значению, какое придавал ему Ленин, — киноискусства, воздействующего на миллионные массы и ведущего эти массы вперед по пути социализма — лучшему пути в мире.

*Из журнала «Дейче фильмкунст».*
*Печатается с сокращениями.*

Золтан Фабри

Режиссер, заслуженный артист Венгерской Народной Республики

# Первое десятилетие

Недавно венгерская кинематография праздновала десятилетие со дня национализации. В связи с этой годовщиной по всей стране были проведены недели венгерских фильмов. Мне была оказана большая честь тем, что на торжественных открытиях недели венгерских фильмов по решению Главного управления кинематографии демонстрировался последний мой фильм «Анна Эдеш», поставленный по одноименному роману покойного венгерского писателя Деже Костоланьи...

Статистические данные, опубликованные в связи с десятилетним юбилеем, свидетельствуют о бурном росте кинематографии в стране, где и при капитализме производилось большое количество кинокартин. После освобождения страны от фашистского рабства за короткий срок кинематография Венгрии проделала большой путь в своем развитии и укрепила свои связи с народом. Среднегодовое число кинозрителей удесятерилось. Такому росту в значительной мере способствовало бурное развитие киносети, а также ряд других факторов, в частности развитие отечественного киноискусства.

До освобождения страны о подлинно национальном киноискусстве у нас не могло быть и речи, хотя количество выпускавшихся в то время фильмов в несколько раз превышало число фильмов, создаваемых в настоящее время. В то время кинофильмы преследовали чисто коммерческие цели и почти не затрагивали общественных вопросов. Такие фильмы изготовлялись по одному рецепту, исключая случаи, когда сюжетом для кинофильмов были произведения классиков венгерской литературы (например, Жигмонда Морица или Калмана Миксата). Критическая сторона произведений искажалась; как правило, эти фильмы всегда имели счастливый конец.

Освобождение страны дало возможность приступить к созданию нового венгерского киноискусства. Первые шаги на этом пути были очень неуверенными. С 1945 по 1948 год было создано только 10 фильмов. С точки зрения идеологии и художественного мастерства эти фильмы были слабыми.

Национализация открыла широкую дорогу развитию киноискусства, создала условия для более организованной, целеустремленной работы, а перевод киноактеров на штатную работу при соответ-

«ЛИЛИОМФИ»

«ПРОПАСТЬ»

«КАРУСЕЛЬ»

ствующем материальном обеспечении создал условия для спокойного, плодотворного труда. Эта политика в области культуры нашла отклик в среде работников киноискусства. Она отвечала их думам и чаяниям. Только при таких условиях можно было приступить к созданию нового венгерского киноискусства.

«СЫН ДВУХ МАТЕРЕЙ»

В этом искусстве центральное место занимает трудящийся человек.

Первый фильм национализированной венгерской кинематографии «Пядь земли» стал классическим произведением венгерского киноискусства. Огромная сила этого произведения заключается в его народности, в его высокой идейности. В этой картине впервые прозвучал голос освобожденного венгерского крестьянина. Этот фильм имеет большое значение в формировании венгерского национального киностиля.

В 1949 году был создан первый венгерский фильм, в котором изображалась жизнь рабочих,—«Анна Сабо». Значение его не в выдающемся исполнении, а в том, что впервые в истории венгерского киноискусства была показана новая, изменившаяся жизнь. Здесь отражены проблемы общества, становящегося на путь социализма, жизнь пришедшего к власти рабочего класса. Естественно, что не могло быть и речи о правдивом отражении в киноискусстве жизни рабочего класса, если бы наш народ не взял власть в свои руки.

Большую помощь оказали нам классические произведения советского киноискусства; нельзя не вспомнить также личную помощь Вс. Пудовкина, длительное время жившего у нас в стране и делившегося с нами своим богатым опытом.

В 1950 году был создан первый венгерский цветной фильм «Случай на ярмарке» о народном крестьянском сказочном герое. Этот фильм также стал классическим произведением национальной кинематографии.

В развитии нашего киноискусства, однако, не все шло гладко. Тематика расширилась, но художественное мастерство не всегда оказывалось на высоте.

Начиная с 1950 года характерной чертой ряда фильмов становится схематичность. В большинстве случаев герои напоминали гранитные изваяния, вместо того чтобы жить жизнью человека. Вследствие этого судьбы героев не затрагивали чувства зрителей, не вызывали интереса. Мозг воспринимал то, о чем говорилось, но сердце оставалось безучастным. В этих произведениях наблюдалась недостаточная правдивость, односторонность.

Детальное, достоверное отображение жизни придает произведению неоценимую силу при использовании хорошо продуманных, чутко найденных подробностей. Если основа фильма—киносценарий—хочет охватить сразу слишком многое в действительности и в связи с этим чересчур насыщена событиями, режиссер неизбежно встанет на путь схематизма. Наши произведения должны быть правдивыми и в большом и в малом! Таков главный урок, который мы извлекли из этого периода.

Несмотря на допущенные ошибки, наши кинематографисты честно стремились служить строительству социализма.

В последние пять лет схематизм в венгерских фильмах начинает исчезать. Об этом ясно свидетельствуют фильмы «Буря», в основу которого положена крестьянская тема; «День гнева»—о революционной борьбе венгерского рабочего класса в 1919 году; «Так приходит счастье», где пробуждение сознательности простой деревенской девушки связано с картиной гигантского строительства в Сталинвароше; «За четырнадцать жизней», показывающий жизнь рабочего класса.

1955 год является знаменательным годом в развитии нашего киноискусства — венгерская кинематография создает свои лучшие фильмы. К 10-летию со дня освобождения страны были созданы фильмы: «Будапештская весна», в котором на передний план были выдвинуты судьбы и чувства простых людей; «Особая примета», посвященный борьбе Венгерской коммунистической партии; картина «Лилиомфи»; фильмы «Гвардеец» и «Палата № 9», посвященные актуальным проблемам; «Пропасть», показывающий жизнь венгерских крестьян до освобождения страны, и «Карусель» — о современной жизни венгерского крестьянства. Из названных фильмов многие пользовались успехом за границей.

Контрреволюционный мятеж 1956 года наложил отпечаток и на киноискусство. В 1956 и в начале 1957 года было создано несколько фильмов, для которых характерны реакционные идеологические концепции. Фильмы, созданные начиная со второй половины 1957 года, уже свидетельствуют о консолидации сил на идеологическом и культурном фронте. К таким фильмам относятся «Преступник неизвестен», «В полночь», «Сын двух матерей» и, наконец, фильмы, созданные в начале 1958 года, — «Контрабандисты», «Железный цветок», а также последние фильмы «Соляной столп» и «Анна Эдеш».

«В ПОЛНОЧЬ»

Венгрия — страна кино. Население Венгрии составляет менее 10 миллионов человек, и то, что за 10 лет, истекших со времени национализации кинематографии, кинотеатры страны посетило 854 миллиона зрителей, ясно говорит о том, что наш трудовой народ полюбил новое киноискусство.

Перевод с венгерского А. Гордеевой

# Перспективы развития польской кинематографии

В директивах по развитию народной Польши на 1959—1965 годы, принятых на XII пленуме Центрального комитета Польской объединенной рабочей партии, один из разделов посвящен вопросам культуры. В этом разделе, в частности, говорится:

«Одним из важных средств распространения культуры является кино. Необходимо полностью использовать производственные мощности киностудий, а в случае необходимости увеличить их, чтобы в 1965 году выпустить 35 полнометражных фильмов, в том числе 30 художественных.

Сеть кинотеатров, особенно в рабочих поселках и деревнях, должна быть расширена таким образом, чтобы в 1965 году на 1000 жителей приходилось 34 места».

### БОЛГАРИЯ

На экраны страны вышел новый художественный фильм «Закон моря». Сюжет его основан на действительном факте из жизни болгарских водолазов: один из них был придавлен обломками судна на дне моря и спасен героическими усилиями его товарищей по работе. Эту картину поставил режиссер Яким Якимов по сценарию Хаима Оливера и Ангела Вагенштейна. В главных ролях снимались актеры Георгий Георгиев, Богомил Симеонов, Ани Дамянова, Стефан Петров и другие.

●

Оператор Илия Китанов закончил документальный фильм «По берегам Средиземного моря»— кинорепортаж об экскурсии по Средиземноморью.

●

«Пирин-гора, летом ты хороша, а зимой—лютая и страшная», — поет болгарский народ. Гордо высятся вершины Пирина, и только смелые альпинисты дерзают на них подняться. Фильм о покорителях Пирина создали режиссер Константин Костов и оператор Василь Василев. Он называется «Армейские альпинисты» и рассказывает о походе группы военных-спортсменов, которые поднялись на труднодоступный пик Кутело.

### ГЕРМАНИЯ

#### ГДР

Студия ДЕФА работает над фильмом «Симплонский тоннель». В основу сценария положены действительные события. Симплонский тоннель, самый длинный в мире (19,8 *км*), как

Из фильма студии ДЕФА «Песня матросов» режиссера Курта Метцига

известно, сооружался более семи лет (1898—1906). Тема фильма — дружба и солидарность рабочих разных национальностей — немцев, итальянцев, швейцарцев, трудившихся на стройке тоннеля.

Сценарий «Симплонского тоннеля» написан Франко Солинасом и Джулиани де Негри в сотрудничестве с Карло Лидзани и Марио Сократе по сюжету известного итальянского писателя Васко Пратолини. Постановщик фильма режиссер Готтфрид Кольдиц.

●

В последнее время на студии ДЕФА поставлено несколько фильмов о подрывной деятельности агентуры западно-германских реакционных кругов в Германской Демократической Республике («Тревога в цирке», «Берлинский роман», «Берлин — угол Шёнхаузер»).

Вскоре на экраны ГДР выходит новый фильм «Репортаж 57», посвященный этой же теме. Поставил его молодой режиссер Янош Вейци, завоевавший известность своим первым фильмом «Происшествие в Бендерате». Главные роли в фильме «Репортаж 57» исполняют Аннекатрин Бюргер, Вильгельм Кох-Хоге, Герхард Винерт, Эдвин Мариан и другие.

#### ФРГ

В студии «Константин» заканчиваются съемки фильма «Песня идет по свету» режиссера Г. фон Болвара. В фильме рассказывается о трагической судьбе одаренного немецкого артиста Иозефа Шмидта (артист Г. Рейзер), загубленного нацистами.

В фильме будут использованы подлинные записи выступлений И. Шмидта, сделанные в 1940 году лондонской фирмой «Электрола-архив».

●

Эрих Куби, автор сценария нашумевшего фильма «Розмари», написал недавно брошюру под названием «От А до Зет». В ней рассказывается о цензурных поправках и изменениях в первоначальном варианте этого фильма, показавшего неприглядные нравы влиятельных кругов Западной Германии. Брошюра продавалась в кассах ряда кинотеатров. Однако под давлением фирм, ведающих кинопрокатом, продажа «крамольной» брошюры была прекращена.

●

Боннская цензура, всеми средствами препятствующая постановщикам фильмов, которые хоть в какой-то мере разоблачают подготовку новой войны, в то же время создает благоприятные условия для скорейшего выхода на экраны антисоветской киностряпни. Ряд хорошо осведомленных западногерманских газет сообщают о необычайной оперативности и «снисходительности» цензуры, не сделавшей ни одной купюры в антисоветском фильме западногерманского производства «Девушка». В фильме злостно искажается историческая правда о последних днях героической борьбы Советской Армии с отчаянно сопротивлявшимися гитлеровцами и в превратном свете изображаются советские воины, избавившие немецкий народ от фашистского ига.

«Триумфальный успех советского фильма «Летят журавли» — так озаглавил свою заметку западноберлинский журнал «Дер Шпигель». По сообщению западногерманских газет, 75 тысяч зрителей побывало только в одном кинотеатре Западного Берлина — «Ателье на Цоо», где демонстрировался этот фильм.

## ИТАЛИЯ

Итальянские фильмы пользуются большим успехом в Латинской Америке — сообщает римский корреспондент английского журнала «Кинематограф уикли». По статистическим данным за первые восемь месяцев 1958 года в Бразилию было импортировано столько же итальянских фильмов, сколько за весь 1957 год. В 1958 году в Рио-де-Жанейро, Сан-Пауло и других городах демонстрировались десятки итальянских фильмов.

По мнению экспертов, совместное итало-испанское производство кинокартин будет способствовать дальнейшему продвижению итальянского кино в страны Южной Америки, где говорят на испанском языке

## КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Новый широкоэкранный цветной документальный фильм «Да здравствует труд!» запечатлел один из трудовых подвигов китайского народа — строительство Шисаньлинского водохранилища под Пекином.

●

На шанхайской киностудии «Тяньма» закончены съемки кинофильма «Хуан Бао-мо». Фильм посвящен трудовому героизму китайского рабочего класса. Сценаристы Чэнь Фу и Е Мин создали киноповесть об известной в Китае героине труда Хуан Бао-мо, которая успешно борется за выполнение лозунга партии — производить в стране на каждого человека по 100 чи (30 *м*) хлопчатобумажной ткани. Многие роли в фильме исполняют рабочие. В главной роли снималась сама Хуан Бао-мо. Картину поставил режиссер Се Цзинь.

●

«Новобранец Чжэн Чжи-гао» — новая художественная картина о жизни бойцов Народно-освободительной армии Китая. Деревенский юноша Чжэн Чжи-гао, отец которого погиб в Корее во время войны, развязанной американскими империалистами, мечтал стать военным летчиком. Однако он попадает в пехоту. Помощник командира роты, однополчанин отца Чжэн Чжи-гао, терпеливо и любовно воспитывает в юноше черты смелого и отважного воина. О жизни армии в мирные дни, о становлении характера человека рассказывает этот фильм, созданный на Чанчуньской киностудии.

●

На Пекинской киностудии снимается художественный фильм «Полет через смерть» — о героизме и настойчивости молодых китайских летчиков, проложивших воздушную трассу от Пекина до Лхассы через «крышу мира» — Сикан-Тибетское плоскогорье. Ставит картину режиссер Ли Энь-цзе. В основных ролях — известные артисты китайского кино Юй Ян и Чжао Лянь.

●

«Дунфын» («Ветер с Востока») — эту эмблему, состоящую из двух иероглифов, можно увидеть на радиаторе первого китайского легкового автомобиля.

Фильм под таким же названием выходит на экраны Китайской Народной Республики. Сценарист Сунь Му посвятил свое произведение китайским рабочим, руками которых были построены первые отечественные автомашины.

Постановка фильма осуществлена при содействии рабочих Чанчуньского автозавода. Фильм снят в рекордно короткий срок — за 50 дней.

●

Кинокомедия «В день — тысячу ли», выпущенная киностудией имени 1 августа (режиссер Янь Ци-чжоу), состоит из трех новелл: «Одна дацзыбао», «В вагоне поезда» и «Всюду признаки большого скачка».

«В вагоне поезда» — это рассказ о том, как девушка по имени Чжу Сю-лань, выполняя поручение членов своего кооператива, едет в город за водяным насосом для орошения. К несчастью, в поезде она теряет деньги. Пассажиры, сочувствуя ее горю, собирают необходимую сумму. Но когда Чжу Сю-лань попадает на завод, выясняется, что деньги, которые были завернуты в узелок вместе с адресом предприятия, были найдены работником одной из железнодорожных станций и переведены на завод по телеграфу. Новым взаимоотношениям людей в народном Китае посвящены и остальные две новеллы.

Сценарий фильма написали Чжэн Хунь, Ма Цзи-син, Ли Цюань и Янь Ци-чжоу.

●

Китайская студия научных фильмов выпустила картину «Славим Красные знамена». Это документальный киноочерк о славных делах рабочих одного из небольших предприятий Шанхая, освоивших производство стальных бесшовных труб, по качеству превосходящих английскую продукцию, о рекордных плавках сталеваров Шанхайского металлургического завода, о постройке на Цзяннаньской верфи за 83 дня судна грузоподъемностью в 5 тысяч тонн.

Художественный фильм о строителях Сикан-Тибетской шоссейной дороги закончен на киностудии имени 1 августа. Герои фильма — воины Народно-освободительной армии Китая, проложившие автомобильную трассу в тяжелых природных условиях Тибетского плоскогорья. Поставили фильм Ши Вэнь-чжи и Ши Да-цянь.

●

Первый документальный фильм о народной коммуне снят пекинскими кинооператорами-документалистами. Кадры фильма дают представление о жизни большого коллектива народной коммуны, о новой организации труда и быта китайских крестьян.

## РУМЫНИЯ

Режиссер Ион Попеску-Гопо, автор известных мультипликационных фильмов «Краткая история» и «Семь искусств», работает сейчас над картиной «Муха с деньгами». Этот фильм построен на сочетании мультипликации с натурой: в нем снимаются актеры, а рисованным персонажем является муха, от имени которой идет повествование. Ион Попеску-Гопо задумал эту картину как сатиру на ту часть молодежи, которая иждивенчески относится к жизни.

## США

Погоня за зрителями, число которых в американских кинотеатрах все уменьшается, вынуждает кинофирмы США прибегать к различным ухищрениям, чтобы привлечь внимание к их продукции

Милли Перкинс в фильме «Дневник Анны Франк»

В кино к звуку и цвету отныне прибавляется и запах — пишет «Фильм дейли». Существует около двух тысяч ароматических химикалиев, из которых можно составить множество разных запахов, и часть из них скоро проникнет с экрана в зрительный зал. Предполагается, что в ближайшее время картины с запахом будут демонстрироваться в некоторых кинотеатрах Нью-Йорка, Лос-Анжелоса, Чикаго, Филадельфии, Детройта.

Комментируя сообщения американской прессы о «пахучих» фильмах, французская газета «Либерасьон» напоминает, что еще пятнадцать лет назад в Швейцарии были осуществлены три документальных «пахучих» картины — «Сад Армиды», «Заколдованный лес» и «Болотные миазмы».

●

Вышел на экраны поставленный на студии «XX век — Фокс» фильм «Дневник Анны Франк». В основу его легла антифашистская пьеса под тем же названием, обошедшая сцены многих театров мира. Сценарий написали постановщик фильма Джордж Стивенс и авторы пьесы Фрэнсис Гудрич и Альберт Хакетт. Центральную роль исполняет Милли Перкинс, ранее никогда не снимавшаяся в кино.

●

Зарубежная кинопечать высоко оценивает талант молодой американской актрисы Ким Стэнли, дебютировавшей в главной роли в фильме «Богиня» (производство фирмы «Колумбия», режиссер Джон Кромвель). Фильм рассказывает, как в погоне за славой героиня жертвует здоровьем, личным счастьем, всем, что ей было когда-то дорого и свято.

●

Голливуд продолжает наводнять мир «фильмами ужасов». Так, фирма «Америкен Интернейшнл Пикчюрс» в ноябре—декабре запустила в производство пять таких картин: «Возьми меня к твоему атаману», «Три приходящих ученика», «Вопящая голова», «Раскаленный жезл нечистой силы» и «Война 1995 года».

Со своей стороны компания «XX век — Фокс» объявила о своем намерении экранизировать как «фильмы ужасов» три новеллы Эдгара По — «Колодец и маятник», «Сердце-обличитель» и «Убийство на улице Морг».

●

Пресловутый Тарзан продолжает оставаться в США излюбленным персонажем и вызывать живой интерес голливудских продюсеров. В декабре студия «Парамоунт» приступила к съемкам широкоэкранного цветного фильма «Кругосветные приключения Тарзана». Картина будет сниматься во многих странах и городах мира: в Иоганнесбурге, Токио, Лондоне, Мюнхене, Риме, Париже и в дебрях Африки.

К экранизации известного романа Синклера Льюиса «Эльмер Гантри» приступает Ричард Брукс, постановщик фильма «Кошка на раскаленной крыше». В дальнейших планах режиссера кинокартина по роману Альфонса Додэ «Сафо».

## ФРАНЦИЯ

Жак Тати после успеха его фильма «Мой дядюшка» создал свою студию и в качестве продюсера предпринял постановку картины «Ланселот», над которой сейчас работает режиссер Робер Брессон.

●

Экранизируются лучшие постановки парижского театра Комеди Франсэз. Уже выпущен фильм-спектакль «Мещанин во дворянстве» по Мольеру. Известный актер Луи Сенье исполняет роль Журдена. Режиссер Жан Майер снимает комедию Бомарше «Женитьба Фигаро».

●

В Париже открылся киноклуб имени композитора Мориса Жобера. Цель клуба—пропаганда музыки к кинофильмам. Жобер, погибший в 1940 году на поле сражения, был автором музыки к фильмам «14 июля», «Светает», «Набережная туманов» и многим другим кинопроизведениям.

●

«От Аустерлица до острова Святой Елены»—так называется фильм, который подготовляет к съемке режиссер Абель Ганс. Для участия в нем привлечены киноактеры из разных стран мира. По словам постановщика, этот фильм должен отобразить «наиболее значительные события из государственной деятельности и личной жизни Наполеона Бонапарта».

## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В каждую годовщину со дня гибели национального героя Чехословакии Юлиуса Фучика в его честь присуждаются национальные премии мира. В 1958 году одна из таких премий была присуждена художнику и режиссеру Иржи Трнке за деятельность в области кукольной кинематографии.

●

На Братиславской киностудии заканчиваются съемки трех фильмов. Психологическую драму «В двенадцатом часу» ставят режиссеры Иозеф Медведь и Андрей Леттрих. Жизни братиславской молодежи посвящен фильм «Последнее возвращение» (режиссер Франтишек Кудлач). Комедию «Счастье придет в воскресенье» ставит режиссер Ян Лацко.

●

Братиславская студия кинохроники выпустила документальный фильм «Больше никогда!», рассказывающий о преступлениях, совершенных частями «гвардии Глинки» во время Словацкого национального восстания. Режиссер фильма Цтибор Ковач, операторы Леопольд Броди и Вильям Птачек.

Власта Фиалова в широкоэкранном фильме режиссера Отакара Вавры «Гражданин Брих»

Кадр из фильма режиссера Карела Кахиня «Тогда на рождество»

●

Режиссер Карел Земан (постановщик фильма «Губительное изобретение», отмеченного премией на кинофестивале в Брюсселе) совместно с Иржи Брдечкой приступил к работе над сценарием «Барон Мюнхгаузен».

«В своем новом фильме,— говорит Земан,—я намерен сочетать трюковую и игровую технику... Мой барон будет оригинальным по своей концепции, хотя я и намерен придерживаться литературного первоисточника. Однако, в отличие от оригинала, я хочу придать истории Мюнхгаузена некоторый драматизм, заставить героя остро переживать его фантастические приключения как на «суше, так и в воздухе, и в глубинах моря».

## ЯПОНИЯ

В Токио состоялся международный конкурс кинолюбителей. На конкурс было представлено 74 фильма из 13 стран (советские кинолюбители в конкурсе не участвовали). Жюри присудило первую премию французскому врачу Мишелю Паку за цветной узкопленочный фильм «Страна без названия».

Г. Рыклин

# „Умею прыгать"

Это я не о себе говорю. Кажется, я прыгать не умею. Не приходилось.

Другое дело товарищ К. из Чебоксар. Он хочет прыгать. Если верить ему, он уже прыгает. Батюшки, что теперь делается в Чебоксарах!

В своем письме неусидчивый К. пишет: «Хочу сделаться киноартистом. Больше года, как я упражняюсь. Умею прыгать. Пробовал прыгать со второго этажа. Две недели лежал в больнице. Теперь опять прыгаю. Думаю, что к весне начну прыгать с третьего этажа...».

С тревогой и опаской мы ожидаем прихода весны. Теплое солнышко... Вешние воды... Радоваться бы всем гражданам Чебоксар! Всем, но не К. Он будет прыгать с третьего этажа! Зимой упал бы на мягкий снежок. А весной? В лужи. На камень обнаженной мостовой. Большие, надо полагать, неудобства!

*Рисунок Н. Лисогорского*

Но не одному К. хочется прыгать. От подобных занятий не хочет увильнуть и С. М. из Астрахани.

«Укажите путь,— пишет этот взволнованный юноша,— к достижению столь желанной цели в жизни для меня. Я желаю стать киноработником; мне уже восемнадцать лет...».

Возраст, мол, таков, что пора идти в кино сниматься. Кровь требует.

Водятся еще у нас такие юноши, жаждущие легкой и «красивой» жизни. К чему учиться? Зачем работать?

«Вот еще некоторые хотят, чтоб я занимался физическим трудом. Не выйдет! Не на таковского напали. Хочу стать киноартистом. Умею прыгать...».

Этот молодой человек уверен, что стать работником искусства — дело пустяковое. Не надо никакого труда. Никаких творческих усилий. И ни капли таланта. Надо лишь иметь красивую наружность и носить узенькие брючки. А совсем хорошо, когда в артистической среде у тебя имеются влиятельные друзья-приятели, — тогда можно стать «по блату» великим артистом.

И, видимо, не подумал этот парень и о том, что великие артисты достигли высот благодаря своему таланту и в результате упорной учебы и труда. А не потому, что «умеют прыгать». Больших успехов достигли и наиболее даровитые и трудолюбивые участники художественной самодеятельности, хотя они и не прыгали с третьего этажа.

Со всех концов Советского Союза текут письма: «Хочу прыгать», «Умею прыгать», «Желаю в киноартисты». Десятки писем!

Собственная прекрасная наружность не дает покоя и такому скромному иваново-вознесенскому парню, каким является К. Е.

«У меня такой же милый образ, как у Игоря Ильинского,—информирует он нас.— Я высокий и стройный, как пальма, красивый очень. С переливом глаза: то карие, то черные, то голубые, то серые».

И, даже стоя на милицейском посту, товарищ Н. М. из Сталинградской области мечтает в тихие вечерние часы о «посте» киноактера:

«Воображение мое рисует силуэты и разнородные формы. Я представляю себя на сцене то деспотом, то колониальным рабом»,— сообщает он нам.

Более деловито подошел к вопросу товарищ Ш. из далекого районного центра. Приводим большую цитату из его письма:

«Я с первых же дней сознательной жизни почувствовал влечение к кинохудожеству. И в данное время чувствую себя до мозга костей пропитанным любовью к вышеуказанному искусству, о чем могу подтвердить нижеследующими фактами:

1. Со дня открытия у нас кинотеатра не было ни одной кинокартины, на которую бы я не сходил посмотреть.

2. Я настолько увлекся мыслью быть киноактером, что даже незаметно для себя начинаю подражать выдающимся фигурам, виденным мною на экране, и копирую их. Одним словом, я весь без остатка ушел в искусство».

Но, может быть, этого вам мало? Тут же прилагается удостоверение рабочего клуба имени Калинина за № 127. Сей официальный документ гласит:

«УДОСТОВЕРЕНИЕ

Дано настоящее члену клуба товарищу Ш. в том, что он действительно имеет громадное желание учиться киноискусству.

Предправления (*подпись*).
Секретарь (*подпись*)».

Какое чуткое правление клуба!

Уважаемые товарищи и граждане! Я против вас ничего не имею. Любите кино? Любите! Я тоже не враг кино. И не супостат молодых дарований.

Но... не прыгайте!

Не прыгайте выше себя!

Евгений Пермяк

# Из блокнотов

Пожилая колхозница рецензировала игру известного киноартиста так:

— Верила я ему во всем. Как настоящего человека полюбила. А как он в конце картины косить начал, я сразу увидела, что это... артист, и больше ничего. И все у него ненастоящее—и любовь и слезы.

•

Старик-рабочий из Тагила, обедая у меня, сказал:

— А я, Андреич, в кино больше всего журналы люблю. Там правда. Жизнь.

•

Драматический режиссер из далекого города сказал мне:

— Искусство кино было массовым только в одном смысле. Оно было доступно для широких масс зрителей. Зрительно, так сказать. Теперь киноискусство становится массовым и в другом смысле. Съемки кинофильмов... Так сказать, созидание их стало доступно всем благодаря появлению дешевой киносъемочной аппаратуры. Это величайшее событие в истории отечественной кинематографии рассматривается пока как нечто любительско-эпизодическое, не заслуживающее внимания. Между тем как и драматические кружки прошлого, включая сюда и живые газеты, дали стране выдающихся артистов, режиссеров, театральных деятелей, как и большинство писателей начинало свой путь в небольших газетах, так и сейчас в самодеятельной кинематографии рождаются

*Дружеский шарж Г. Щукина*

ЛЕОНИД КОСМАТОВ

корифеи профессионального кинематографа ближайших лет. Эти рождающиеся мастера кинематографии не только связаны с жизнью, они делают эту жизнь, являясь, так сказать, ее пашущими, сеющими, кующими, строящими героями, тружениками... Репины, так сказать, всегда приходят из Чугуева...

•

Другой на эту же тему мне сказал:

— Если бы самодеятельных кинооператоров на местах снабдить настоящей аппаратурой и пленкой, то кинохроника стала бы во сто раз живее и к тому же во много раз дешевле... Профессионального кинооператора «натура» зачастую стесняется. Профессиональный кинооператор хроники берет из жизни случайные и не всегда лучшие куски. А «свой», местный кинокорреспондент, подобно корреспонденту газеты, всегда находясь в гуще жизни, не инсценирует ее, как это иногда приходится делать, а фотографирует эту жизнь в ее неповторимой первозданности. Подсказали бы вы это большим киноначальникам...

•

Тамада произнес такой тост:

— В одной хорошей березовой роще рос репейник, росла крапива. В этой березовой роще водились жабы и пресмыкались гадюки. Но можно ли из-за всего этого хорошую березовую рощу считать крапивной, жабьей, змеиной? Выпьем, товарищи, за правдивое отображение жизни, за хорошую березовую рощу...

•

Возвращаясь из кинотеатра, я услышал реплику: «Некоторые фильмы походят на газетные статьи, абзацы которых розданы действующим лицам».

•

Один кинооператор в порядке каламбура срифмовал такой афоризм:

«Пижон снимает крикливо. Выскочка — хвастливо. Эстет — красиво. Мастер — правдиво».

•

Оратор обрадовал мир «истиной»:

— Экран должен быть зеркалом жизни!

Сосед, сидевший в зале рядом со мной, шепнул:

— Экран не зеркало жизни, а ее социально-оптический фокус, в котором должны пересекаться главные лучи современности.

•

Даже очень хороший драматург не всегда знает (а может быть, никогда не знает), чем кончится его сценарий и как будут вести себя действующие лица.

Ремесленник и драмодел всё и всегда знает до последней точки.

*Дружеские шаржи Г. Щукина*

БОРИС БАРНЕТ

ЮЛИЙ РАЙЗМАН

ЛЕЙЛА АБАШИДЗЕ

ГРИГОРИЙ РОШАЛЬ

•

Павел Петрович Бажов, отвечая на мое письмо, где я просил его познакомиться с моей творческой заявкой, писал:

«По заявке своего мнения не сказал. Не умею это делать. Мне кажется, что план в художественном произведении очень немного значит. Может быть, это очередная ересь, но я себя постоянно ловлю на том, что даже основная мысль не укладывается так, как вначале предполагаешь. Назовешь, скажем, проходящий персонаж Михей Кончина — это тебя обязывает к одному, назови его Яша Кочеток — надо представить дело совсем по-другому. Камнерезы, по-моему, были правы, когда говорили: «Хочу вырезать виноградную ветку, а может, капустный листок выйдет». Неожиданность поворотов в зависимости от деталей настолько существенна, что любая заявка мне кажется первоначальным намерением, то есть тем, чего не найдешь в сделанной вещи. Отстаивать это свое заблуждение не собираюсь: толку не хватит, но так думаю и, пожалуй, не верю, что есть произведения (имею в виду именно произведения), которые были бы написаны в соответствии с первоначальными авторскими предположениями. Литературоведы это, конечно, разобьют вдребезги, но ведь не возбраняется покустарничать в домашнем порядке...».

•

В фильме могут действовать целинники, строители ГЭС, открыватели новых мест, действие фильма может происходить в том же году, в каком он демонстрируется, но и в этом случае фильм может оказаться не современным. Потому что современность — это, во-первых, и... в двадцать четвертых, идеи.

•

Если труд является не только обязательным условием жизни человека, но и ее главным источником, то и произведения о человеке-труженике, очевидно, важнейшие из важнейших и главнейшие из главных.

•

Нельзя озаглавливать книги, статьи или лекции: к а к  п и с а т ь  с ц е н а р и и... к а к  с т а в и т ь  ф и л ь м ы. То и другое возможно только в прошедшем времени: к а к  п и с а л и с ь... к а к  с т а в и л и с ь...

•

...ая киностудия решила устроить общественный просмотр и обсуждение фильма из колхозной жизни в колхозе. В числе ораторов выступила колхозница (из передовых и начитанных). Она очень коротко оценила фильм:

— Товарищи! Искусство для меня — это жизнь. Но гуще. Ваша картина, конечно, тоже жизнь. Но жиже. Поэтому она не искусство.

•

Настоящее искусство знает только один канон — противостоять канонам.

## ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

М. Глебов (село Б. Солдатское, Курской области) резко отрицательно оценивает фильм «Жених с того света», выпущенный студией «Мосфильм». В своем письме он пишет: «Обидно за людей, взявшихся за постановку такого бедного по мыслям сценария, за талантливых актеров, согласившихся играть столь пустые и вздорные роли».

●

Е. Алексеева (Луцк) поднимает вопрос о необходимости экранизации лучших классических и советских оперетт. «Экранизация оперетты И. Кальмана «Принцесса цирка», — пишет Е. Алексеева,— доставила многим зрителям большое удовольствие и пользуется несравненно большим успехом, чем такие кинокомедии, как «К Черному морю» и обе «девушки — с гитарой и без адреса». Успех фильма «Мистер Икс» автор письма относит во многом за счет удачной режиссуры Ю. Хмельницкого и исполнения главных ролей Г. Яроном, Г. Отсом, М. Юрасовой. «Если так же экранизировать «Розу ветров» Б. Мокроусова, «Вольный ветер» И. Дунаевского, лучшие оперетты И. Кальмана, Ж. Оффенбаха и И. Штрауса, то они встретят у зрителя самый лучший прием».

●

С. Митичкин (В.-Днепровск) прислал большое письмо, в котором подробно разбирает идейные и художественные качества фильма «Далекое и близкое». Автор письма считает этот фильм удачей постановочного коллектива, возглавляемого Н. Макаренко и А. Козырем, «ясно и правдиво рассказавшего зрителям о жизни наших современников».

●

Н. Кормилицына (Кольчугино) пишет о воспитательном значении фильма «Стучись в любую дверь», об удаче актера А. Граве, исполнявшего роль капитана милиции Сушкова. «Этот человек многое знает, многое видел в жизни, он обладает чистой душой и любовью к детям. Когда смотришь на этого человека, то невольно вспоминаешь А. Макаренко. Только такие люди и могут справиться с трудной задачей воспитания детей, лишенных семьи».

●

Студенты Л. Анохина, Н. Архангельский, Н. Груздева и другие пишут о том разочаровании, которое принес им фильм «Матрос с «Кометы»: «В течение почти двух часов нам преподносили избитые остроты и трюки. Образы героев примитивны, невыразительны. Г. Романов повторил свои старые номера, с которыми он выступает на эстраде много лет. Вряд ли стоило из-за эстрадных номеров Г. Романова ставить целый фильм. И прискорбно, что подобный фильм выпущен одной из лучших студий страны».

●

В редакцию продолжают приходить письма зрителей, высоко оценивающих исполнение Т. Макаровой и А. Поповым главных ролей в фильме «Память сердца». А. Ушаков (Ленинград) считает, что А. Попов сыграл большую и сложную роль Чадвика удивительно тепло и правдиво: «Попову—Чадвику веришь, с ним переживаешь, к нему невозможно относиться равнодушно». А. Смирнова (Москва) отмечает высокое мастерство актера, умеющего «скупыми средствами, сдержанным жестом передать большой духовный мир человека».

●

Читатели нашего журнала (Г. Кувитанов из Ульяновска, Н. Николаев из Кемерова и многие другие) сообщают, что в областных центрах почти невозможно приобрести книги по вопросам теории и истории кино. «Те немногие книги, которые выпускает издательство «Искусство», не доходят даже до областных городов, не попадают даже в массовые библиотеки из-за малых тиражей», — пишет Н. Николаев. Г. Кувитанов отмечает, что «Книга—почтой» отказывается удовлетворять заявки на литературу по вопросам кино, и поэтому люди, живущие далеко от Москвы, не имеют возможности приобрести ее.

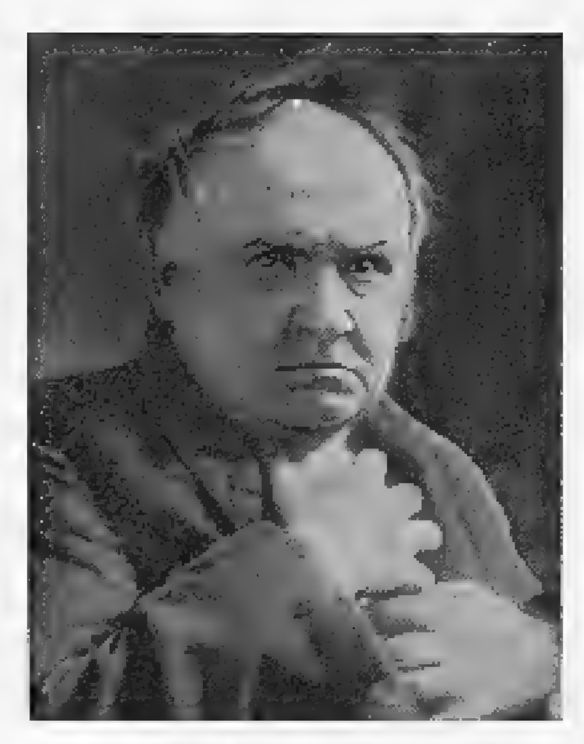
ЯНВАРЬ 1934 ГОДА

Исполнилось двадцать пять лет со дня выхода на экран фильма «Иудушка Головлев» (сценарий К. Державина и А. Ивановского, режиссер А. Ивановский, оператор В. Симбирцев).

Режиссера А. Ивановского, человека с большой культурой и опытом работы в театре и кинематографии, давно привлекала мысль экранизировать роман Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Он хотел, по его словам, как можно глубже передать социально-политический и художественный смысл романа в его историческом значении. И это было главным. С другой стороны, хотелось, чтобы острие сатиры было направлено не только в прошлое, но и на его пережитки в настоящем. В. Гардин, исполнитель роли Иудушки Головлева, писал: «Подчеркнуть в своей игре, что такая живая, конкретная фигура, выросшая в определенных исторических и социальных условиях, еще и до сих пор лукаво подмигивает многим: «А не похож ли и ты иногда на меня»,—это было одной из моих задач».

Актер огромного диапазона, незадолго до этого создавший образ рабочего Бабченко в фильме «Встречный», Гардин подчинил все поиски внешнего и внутреннего облика Иудушки задаче раскрытия лицемерия «пакостника, лгуна и пустослова».

Фильм был хорошо встречен общественностью. Оценивая его, «Правда» писала: «Можно утверждать, что образ Иудушки войдет на долгое время в память всей читательской аудитории Щедрина и именно таким, каким его создал В. Гардин. При чтении статей Ленина о «героях» Второго интернационала, о меньшевиках и о Троцком советский читатель, видевший «Иудушку Головлева», отчетливо представит себе, какие стороны клеймил Ленин в людях, «социалистической» словоточивостью и умильными гримасами прикрывавших предательство рабочего класса».


В. Гардин в фильме «Иудушка Головлев»

Н. Волянская

ЯНВАРЬ 1944 ГОДА

Фильм режиссера М. Донского «Радуга» вышел на экраны в 1944 году. В основу его легла одноименная повесть В. Василевской, переработанная ею для экрана.

Повесть эта пользовалась широкой популярностью: люди подолгу выстаивали в очередях за свежим номером газеты «Известия», где печаталась «Радуга». Как и повесть, фильм с потрясающим драматизмом рассказал о великом испытании, выпавшем на долю нашего народа в годы Отечественной войны.

Создание фильма проходило в трудных условиях военного времени. Творческий коллектив боролся с врагом оружием искусства, создав страстный патриотический фильм.

●

«Радуга» пользовалась большим успехом и за рубежом. В США она была отмечена призом «Золотой Оскар» как лучший иностранный фильм 1944 года.

Критики и зрители многих стран единодушно отмечали высокие гуманистические идеи, которые были положены в основу фильма, и художественное мастерство, с которым они были воплощены.

Восторженно оценил этот фильм итальянский режиссер Джузеппе Де Сантис. Он писал: «Это подлинно поэтическое произведение, шедевр, какой редко встречается... В конце концов, нет ничего удивительного, что такое произведение вышло из советской киностудии. Ведь общеизвестно, что за все время существования кинематографии, от ее зарождения и до наших дней, именно Советский Союз дал лучшие и наиболее художественные фильмы».

В 1952 году известный кинорежиссер Витторио Де Сика вновь подчеркнул значение этого фильма, говоря о том, что путь художника-реалиста «требует смелости, поисков все новых и новых средств, ибо они жизненно необходимы для кино».

Ю. Мартыненко

# Фильмография

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

### КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

**«На дорогах войны»**, 9 ч.

Авторы сценария: Л. Сааков, Н. Фигуровский; постановщик Л. Сааков; операторы: И. Гелейн, В. Захаров; художник С. Ушаков; режиссер В. Герасимов; композитор К. Молчанов; звукооператор Р. Моргачева; текст песен Е. Долматовского.

В ролях: Уваров — В. Санаев, Сушков — А. Кузнецов, Муромцев — Ю. Соловьев, Прибытков — Е. Шутов, Вера — И. Арепина, Драудин — Х. Страхов, Васильев — Б. Муравьев, Крыленко — Ю. Киреев, Ксения — Ю. Цоглин, Мазепа — О. Мокшанцев, Седых — М. Бочаров. В эпизодах: С. Серова, П. Соболевский, Б. Шухмин, Г. Юхтин, В. Маркин, К. Протасов, А. Бронский, И. Диденко, К. Логачев, Н. Руденко, Г. Бойцов, В. Глущенко, Ю. Лукин, А. Алешин, Р. Бове.

### МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

**«Большая жизнь»** (вторая серия), 9 ч.

Автор сценария П. Нилин; постановщик-режиссер Л. Луков; оператор М. Кириллов; композитор Н. Богословский; текст песен Б. Ласкина, В. Агатова, А. Фатьянова; звукооператор Л. Канн; режиссеры: В. Викторов, П. Познанская; художник Ф. Богуславский.

В ролях: Соня Осипова — В. Шершнева, Женя Буслаева — Л. Смирнова, Харитон Балун — Б. Андреев, Ваня Курский — П. Алейников, инженер Петухов — М. Бернес, Макар Лаготин — Л. Масоха, Усынин — С. Каюков, Козодоев — И. Пельтцер, парторг — А. Краснопольский, Кузьмин — Ю. Лавров, начальник комбината — С. Блинников, Козодоева — Л. Карташева, Зина — А. Попова. В эпизодах: Г. Андреева, А. Консовский, В. Дорофеев, А. Дунайский.

●

**«Добровольцы»** (по роману в стихах Е. Долматовского), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Долматовский, Ю. Егоров; режиссер-постановщик Ю. Егоров; главный оператор И. Шатров; художник П. Пашкевич; композитор М. Фрадкин; звукооператор А. Избуцкий; режиссер К. Альперова; оператор В. Гришин; монтаж К. Блиновой.

В ролях: Кайтанов — М. Ульянов, Уфимцев — П. Щербаков, Акишин — Л. Быков, Леля — Э. Быстрицкая, Маша — Л. Крылова, Таня — М. Дроздовская, дядя Сережа — С. Плотников, Оглотков — В. Чекмарев, генерал — Н. Колофидин, доктор — А. Сашин-Никольский. В эпизодах: М. Виноградова, П. Винник, И. Мочалов, Ю. Киреев, Н. Старов, Ю. Горбунов и другие.

### КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

**«Кочубей»** (широкоэкранный), 11 ч.

Автор сценария А. Первенцев; постановщик Ю. Озеров; режиссер В. Степанов; главный оператор С. Иванов; операторы: В. Коротков, С. Иванов; главный художник С. Малкин; композитор Ю. Левитин; звукооператоры: Н. Косарев, И. Волк.

В ролях: Кочубей — Н. Рыбников, Кандыбин — П. Усовниченко, Рой — С. Яковлев, Наталья — Л. Хитяева, Сорокин — С. Станкевич, Наливайко — Ю. Панич, Шило — К. Сорокин, Пелипенко — М. Васильев, Ахмет — В. Воронин, Володька — В. Александров, Рубик — Ф. Шмаков, Крайний — В. Татосов, Деверин — О. Жаков, Лидия — Ю. Белоручева, Настя — Л. Касьянова, Шеремет — А. Белокриникин. В роли Серго Орджоникидзе — Е. Копелян. В эпизодах: В. Чобур, Г. Сатиин, А. Кожин, А. Степанов, Б. Ильясов, Н. Болдырева, М. Бигаев, Н. Кузьмин, Н. Тимофеев, С. Троицкий, В. Семенов, И. Плотников, А. Симонян.

●

**«Евгений Онегин»** (по опере П. И. Чайковского), 11 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Ивановский, Р. Тихомиров; режиссер-постановщик Р. Тихомиров; главный оператор Е. Шапиро; оператор Н. Шифрин; режиссеры: И. Гиндин, В. Миронова; главный художник Н. Суворов; главный звукооператор Г. Эльберт; звукооператор А. Волохова; монтаж Р. Изаксон.

В ролях: Татьяна — А. Шенгелая, Ольга — С. Немоляева, Онегин — В. Медведев; Ленский — И. Озеров; Ларина — З. Квятковская, няня — О. Порудолинская, Гремин — И. Петров, Зарецкий — П. Панков, ротный — Г. Панков, Трике — Э. Каплан. В фильме поют: Г. Вишневская, Л. Авдеева, Е. Кибкало, А. Григорьев, А. Иванова, М. Митюкова, И. Петров, А. Гелева, Э. Каплан, Г. Панков. В эпизодах: Г. Богданова, Н. Чеснокова, С. Волкова, К. Комиссарова, Л. Рожкова, Т. Райкова, Е. Соболь, А. Густавсон, Л. Гальперин, Н. Дарьялов, Б. Гловацкий, В. Васильев, Б. Календарев, Г. Куровский, Г. Корнев, Б. Лескин, В. Мусатов, Д. Павлов, Я. Родос, А. Слонимский, А. Трусов и другие.

●

**«Ночной гость»**, 6 ч.

Автор сценария Ю. Нагибин; постановщик В. Шредель; режиссер Л. Карасева; оператор В. Бурыкин; художник А. Векслер; композитор Ш. Симонян; звукооператор А. Шаргородский.

В ролях: Пал Палыч — И. Смоктуновский, бабка Юля — А. Панова, Катерина — Л. Соколова, Люба — В. Пугачева, Николай Семенович — Н. Елизаров, Сергей Петрович — Г. Жженов, Егор — М. Глузский, Федя — И. Ефимов, Машенька — Таня Хабло, Васек — Юра Лепешкин.

## ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

**«Два Федора»**, 9 ч.

Автор сценария В. Савченко; режиссер-постановщик М. Хуциев; оператор П. Тодоровский; художник О. Гроссе; композитор Ю. Мейтус; текст песен А. Фатьянова, звукооператор В. Курганский; режиссер М. Бердичевский.

В ролях: Федор большой — В. Шукшин, Федор малый — Коля Чурсин, Наташа — Т. Семина. В эпизодах: Юра Елин, М. Шаманская, И. Политаев, А. Александровский, Д. Иванов, Н. Лопатников, К. Забашта, Н. Ключнев.

## КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

**«Огненный мост»** (по пьесе Б. Ромашова), 10 ч.

Режиссеры - постановщики: Г. Крикун, М. Романов; оператор А. Герасимов; композитор Л. Соковнин; звукооператор А. Демиденко.

В ролях: Хомутов — М. Белоусов, Ирина — Н. Кириллова, Дубравин — М. Романов, Ксения Михайловна — В. Драга, Геннадий — А. Ануров, Штанге — Ю. Лавров, Лысов — П. Киянский, Кузьма Порывaев — Л. Брянцев, Стрижаков — В. Дуклер, Болухатов — А. Чистяков, Голоушев — А. Быков, Кутяк — А. Решетников, Горбенко — Д. Франько. В эпизодах: Ф. Вархолов, В. Доморадский, С. Кристофович, Г. Лазарев, Ю. Мажуга, Е. Метакса, Н. Муравьев, Ю. Остапченко, А. Петрова, В. Предаевич, С. Филимонов, Б. Чернов, А. Шестопалов.

●

**«Гроза над полями»** (по мотивам романа «Гроза» А. Шияна), 8 ч., цветной.

Автор сценария А. Шиян; постановщики: Н. Красий, Ю. Лысенко; режиссер В. Королев; оператор И. Шеккер; композитор П. Майборода; звукооператор А. Грузов; художник А. Бобровников.

В ролях: Яков — Г. Осташевский, Софья — Д. Риттенбергс, отец Якова — Н. Ильченко, мать Якова — Л. Комарецкая, Артем — В. Грудинин, Нина — Д. Столярская, Трофим — Д. Милютенко, Олимпиада — В. Маслюченко, Лукьян — И. Костюченко, Александр — Г. Бескаравайный, Данило Тягно — А. Хвыля, полковник — И. Кононенко. В эпизодах: Г. Бабенко, Н. Блащук, Ф. Гладков, Н. Досенко, Р. Есипенко, Н. Заручинская, В. Ивашева, Д. Костенко, О. Короткевич, В. Куриннкой, Таня Ковалюк, Л. Масоха, Г. Нелидов, С. Пилипенко, С. Сибель, А. Сова, О. Толстых, В. Фушич, Ю. Цупко.

## КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

**«Спортландия»**, 2 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Киршон; режиссер-постановщик А. Иванов; художники-постановщики: Г. Аркадьев, В. Лалаянц, Л. Позднеев; оператор Е. Петрова; композитор А. Варламов; звукооператор Б. Фильчиков. Текст песен Л. Позднеева; художники-мультипликаторы: Е. Комова, Б. Резцова, Т. Федорова, В. Котеночкин, В. Пекарь, Б. Чани.

Роли озвучивали: Л. Бухарцева, М. Виноградова, Е. Понсова, С. Анискеев, Э. Гарин, Г. Вицин, Г. Дудник.

## ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

**«Глубокая дружба»**, 10 ч.

Производство Шанхайской киностудии.

Автор сценария и режиссер Сюй Чан-линь; оператор Яо Ши-цюань; художник Чжан Хань-чэнь; композитор Чэнь Гэ-синь; звукооператор Хуан Дун-лин.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Л. Канн.

В ролях: директор Хун — Шу Ши (дублирует Г. Абрикосов), его жена — Шан Гуань Юнь-чжу (Н. Никитина), профессор Хуан — Сян Кунь (Л. Свердлин), его жена — Ли Мин (К. Козленкова), дочь профессора — Чжан Хун-мэй (М. Виноградова), аспирант Цзинь Кан — Чжан Цзы-лян (И. Гуров).

●

**«Дело господина Пучика»** (по пьесе Ивана Стодолы «Иожко Пучик и его карьера»), 7 ч.

Производство Братиславской киностудии, Чехословакия.

Автор сценария Иван Буковчан; режиссер Ян Лацко; оператор Вацлав Гунька; художник Антон Крайчович; композитор Тибор Андрацован; звукооператор Вацлав Шквор.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

В главных ролях: Иозеф Пучик — Иозеф Кронер (дублирует Е. Весник), председательница — Гана Мелничкова (М. Синельникова), управляющий — Мартин Грегор (К. Карельских), Вера — Эва Крижикова (Н. Зорская), судья — Арношт Гарлатты (С. Самодур), сыщик — Карол Сковай (Г. Шпигель), Баранек — Эуген Штольмак (Я. Беленький).

●

**«Пепик и косолапый Брумло»**, 7 ч., цветной.

Производство Баррандовской киностудии, Чехословакия.

Авторы сценария: В. Шустр, З. Боровец; режиссеры: И. Пуш, И. Юнгвирт; операторы: В. Ганушь, Я. Голцух; художник К. Черный; композитор А. Фрид; звукооператор И. Лонох.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Пепик — Войтех Розенберг (дублирует Алеша Матусов), Войта — Иржи Кржик (Толя Лебедев), Зденек — Вацлав Постранецкий (Боря Скрадоль), Франта — Ладислав Бейвал (Юра Михайлов).

●

**«Сорок четыре»**, 11 ч.

Производство Братиславской киностудии, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Пальо Белик; оператор Франтишек Лукеш; художники: Иван Ваничек, Рудольф Ковач; композитор Милан Новак; звукооператор Ярослав Плавец.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа И. Шмелев.

В главных ролях: Виктор Колибец — Юрай Сарваш (дублирует В. Рождественский), Юлька — Елена Паппова (К. Козленкова), Тоно Миклеш — Душан Блашкович (И. Рыжов), Штевко Баданик — Иван Мистрик (Я. Янакиев), Матей Фруяк — Юлиус Вашек (К. Тыртов), Эрвин Дойч, капитан — Цтибор Фильчик (С. Ефимов).

●

**«Зонтик»**, 2 ч., цветной.

Производство Чехословацкой студии рисованных и кукольных фильмов.

Автор сценария и режиссер Б. Пояр; художники: З. Сейдл, И. Трнка, Ф. Браун; композитор М. Вацек; операторы: Л. Гаек, Е. Франек.

Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

**«Лиса и Волк»**, 2 ч., цветной.

Производство Чехословацкой студии рисованных и кукольных фильмов.

Авторы сценария: Я. Карпаш, Иозеф Мансел; режиссер Ян Карпаш; художники: Зденек Миллер, Ян Карпаш; композитор Ярослав Кршичка; оператор Людвик Гаек.

**«Все на водный спорт»**, 1 ч., цветной.

Производство Польской студии мультипликационных фильмов, Бельск.

Авторы сценария: Збигнев Ленгрен, Ежи Нель; режиссер Владислав Негребецкий; художники: Збигнев Ленгрен, Альфред Ледвиг; композиторы: Вальдемар Казанецкий, Тадеуш Канский; оператор Здзислав Познанский.

Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

**«Тайна старого замка»**, 2 ч., цветной.

Производство Польской студии мультипликационных фильмов, Бельск.

Автор сценария Збигнев Ленгрен; режиссер Витольд Герш; художники: Збигнев Ленгрен, Лешек Станько; композитор Марек Сарт; оператор Здзислав Познанский.

Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

**«Странное сновидение профессора Филютека»**, 1 ч., цветной.

Производство Польской студии мультипликационных фильмов, Бельск.

Авторы сценария: Збигнев Ленгрен, Ежи Нель; режиссер Владислав Негребецкий; художник Збигнев Ленгрен; композитор Марек Сарт; оператор Здзислав Познанский.

Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

**«Восточный экспресс»**, 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА.

Автор сценария Герхард Нейман; режиссер Курт Юнг-Альзен; оператор Вальтер Федмер; художник Вилли Шиллер; композитор Иоахим Верцлау; звукооператор Эрих Шмидт.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Фриц Марр — Хорст Шён (дублирует В. Соболев), Хелла Меркель — Алиса Граф (Л. Гурова), Вильгельм Меркель — Герхард Бинер (Г. Куровский), Альтхофф — Рудольф Ульрих (Б. Фрейндлих), директор Ралов — Мартин Флёрхингер (Д. Волосов).

●

**«Медвежонок Пец»**, 1 ч., цветной.

Производство мультипликационной и трюковой студии ДЕФА.

Автор сценария и режиссер Кристль Вимер; главный художник Кристль Вимер; композитор Карл Шински; операторы: Вальтер Экгольд, Ганс Шёне.

Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

**«Лев и мыши»**, 1 ч., цветной.

Производство мультипликационной и трюковой студии ДЕФА.

Автор сценария В. Иобст; режиссер и главный художник Отто Захер; композитор Г. Вимани; операторы: Гейнц Зимон, Клаус Брендемюль.

Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

**«Два выигрыша»**, 6 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария Жан Джеорджеску, Аурел Михелес, Георге Надь; режиссеры: Георге Надь Аурел Михелес; оператор Штефан Хорват; композитор Мирча Кирил; художники: Юлиу Тинку, Иляна Оровяну.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: господин Лефтер Попеску — Григоре Василиу Бирлик (дублирует Г. Вицин), его жена — Дорина Доне (С. Коновалова), капитан Панделе — Марчел Ангелеску (А. Баранов), комиссар Туртуряну — Александру Джугару (А. Цинман), Тика — Маргарета Погонат (А. Парфаньяк), старая цыганка — Медине Сабан (А. Фуксина), банкир — Мирча Константинеску (В. Лекарев), шарманщик — Ион Янковеску (Ч. Сушкевич), начальник — Ремус Ионашку (С. Цейц). Текст от автора читает В. Лекарев.

●

**«Винтик Мариники»**, 2 ч., цветной.

Производство Румынской киностудии, Бухарест.

Авторы сценария: Алесандру Анди, Ион Попеску-Гопо; режиссер Ион Попеску-Гопо; художники: Николае Хизан, Елена Гогулеску; композитор Харри Мэлиняну; оператор Кодряну Рад.

Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

**«Полевой соловей»**, 9 ч.

Производство «Дианафильм», Иран.

Автор сценария и режиссер Маджид Мохсени; оператор Ахмад Ширази; композитор Акбар Мохсени; звукооператор Ханрик.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

В главных ролях: Асади, Амир-Таваккол, Хамид Гамбари, Хаджуй, Сирус, Шахин, Шамс, Сабри, Зохури, Фекри, Мари, Масчуд, Махаммад Тахмасеби, Мина, Маджид Мохсени. Роли дублировали: Ширзад — Я. Янакиев, Гольназ — Н. Зорская, помещик — А. Вовси, Зохре — И. Карташова, Ирадж — А. Фриденталь, тетка — Е. Егорова, Хормоз — Г. Вицин.

●

**«Ищи Ванду Кос»**, 7 ч.

Производство киностудии «Авала-фильм», Югославия.

Автор сценария Фрида Филипович; режиссер Жика Митрович; оператор Драги Караджинович; художник Милан Васич; композитор Драгутин Савин; звукооператор Душан Гойкович.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

В ролях: Ольга — О. Спиридонович (дублирует В. Чаева), Лука — З. Ристанович (Б. Кордунова), Ивка — М. Зминович, (Э. Земнухова), Ходжич — Й. Лауренчич (В. Осенев), профессор Марич — В. Старчич (А. Вовси).

●

**«Любовное свидание»** (по произведению Антонио де Аларкон), 9 ч.

Производство Унипромекс С. А., Мексика.

Автор сценария Маурисио Магдалено; режиссер Эмилио Фернандес; оператор Габриэль Фигероа; композитор Антонио Диас Конде.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

В ролях: Соледад — Сильвия Пиналь (дублирует И. Карташева), Дон Мариано — Карлос Лопес Моктесума (Г. Юдин), Роман — Хаиме Фернандес (А. Консовский).

●

**«Жених для Лауры»**, 9 ч.,

Производство «Аргентинос Артистас Асосиадос», Буэнос-Айрес.

Автор сценария Абель Санта Крус; режиссер Хулио Сарасени; оператор Висенте Косентино; художники: Хермен Хелпи, Марио Ванарелли; композитор Рамон Сарсосо; звукооператоры: Хосе Кастельянос, Хорхе Кастропуоро.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

*В роли* Лауры — Лолита Торрес. *Роли исполняют:* Альберто Берко, Исабель Прадас, Хулиан Бурже, Хосе Комельяс, Диана Мирнан Хонес, Роландо Думас, Аделаида Солер, Лирия Марин, Карлос Котто, Рафаэль Дисерно, Варли Серкани, Мара Валпи, Селия Херальди, Эсперанса Отеро, Роберто Бордони, Альберто Релла, Освальдо Кабрера, Франсиско Альварес. *Роли дублировали:* Лаура — В. Чаева, Грегорио — Л. Свердлин, Рамиро — А. Попов, Клоринда — Е. Фадеева, Патриция — Е. Тэн, Лилиана — Н. Гуляева, Дамиан — Л. Топчиев, Аррильяга — С. Цейц.

## ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

### ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Цвети, мой город»**, 2 ч., цветной.

Автор-оператор А. Левитан; автор дикторского текста Л. Зорин.

●

**«Сильнейшие в мире»** (на первенство мира и Европы по тяжелой атлетике), 2 ч.

Автор-оператор М. Ошурков; монтаж режиссера М. Гавриловой; автор дикторского текста И. Прок.

●

**«Богатая осень»**, 4 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Слуцкий, Е. Ослиховская; режиссер М. Слуцкий; операторы: А. Колошин, М. Силенко, С. Коган, А. Зенякин, Е. Яцун, И. Михеев, К. Урбанович, В. Ковальчук, В. Комаров, А. Мысливец, И. Лисицкий, А. Белинский, И. Кацман; автор дикторского текста Л. Браславский.

●

**«Звени, наша юность!»**, 7 ч., цветной.

Автор сценария В. Комиссаржевский; режиссер В. Бойков; операторы: Д. Каспий, М. Прудников, В. Микоша, И. Филатов, Д. Рымарев.

О художественной самодеятельности трудовых резервов.

●

**«Через пороги Енисея»**, 2 ч., цветной, широкоэкранный.

Автор-оператор и автор дикторского текста Е. Легат.

●

**«Таиландские парламентарии в СССР»**, 4 ч.

Режиссер И. Генина; операторы: В. Комаров, Б. Шер; автор дикторского текста Э. Бахрах.

●

**«Бессмертная юность»**, 2 ч.

Авторы сценария: П. Русанов, Ю. Смирнитский; режиссер П. Русанов; оператор В. Сурнин; автор дикторского текста Л. Браславский.

О молодых героях Людиново.

●

**«Волшебное зеркало»** (панорамный), 14 ч., цветной.

Авторы фильма: Л. Кристи, В. Комиссаржевский; операторы: В. Воронцов, И. Гутман, А. Колошин, С. Медынский; режиссер по монтажу К. Кулагина.

●

**«Брюссель 1958»** (Путешествие по Всемирной выставке), 8 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Р. Григорьев; главный оператор Ю. Монгловский; операторы: Г. Асатиани, И. Бессарабов, М. Каюмов, С. Школьников; автор дикторского текста В. Катаев.

●

**«Гости из Непала»**, 3 ч., цветной.

Режиссер А. Рыбакова; операторы: Г. Захарова, Е. Яцун, А. Воронцов, А. Крылов, Л. Котляренко; автор дикторского текста Н. Садкович.

●

**«История одной агрессии»**, 2 ч.

Монтаж режиссера Л. Бабушкина; автор дикторского текста Б. Леонтьев.

●

**«Так мы живем»**, 6 ч., цветной.

Автор сценария Н. Садкович; режиссер В. Беляев; операторы: Г. Асланов, Е. Мухин.

О колхозе «Россия», Ставропольского края.

●

**«На верном пути»**, 2 ч.

Автор сценария Э. Марьямов; режиссер З. Тузова; оператор Е. Аккуратов.

О московских школьниках, уехавших после окончания школы по призыву партии на строительство нового города.

●

**«Суданские парламентарии в Советском Союзе»**, 4 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: Е. Лозовский, Л. Михайлов, К. Пискарев; автор дикторского текста В. Осьминин.

●

**«Всегда с партией»**, 7 ч.

Авторы сценария: В. Чачин, И. Горелик; режиссер Л. Дербышева; операторы: О. Арцеулов, О. Лебедев, Ю. Егоров, В. Трошкин, Ю. Генералов, Ю. Бородяев; автор дикторского текста И. Горелик.

Об историческом пути, пройденном ВЛКСМ.

●

**«Выставка в Кабуле»**, 1 ч., цветной.

Режиссер Ф. Киселев; операторы: Л. Максимов, А. Савин; автор дикторского текста М. Семенов.

●

**«Искусство большой правды»** (к 60-летию Московского Художественного академического театра СССР имени М. Горького), 8 ч.

Автор сценария А. Анастасьев; режиссер И. Посельский; оператор О. Рейзман, консультанты: П. Марков, Ф. Михальский.

●

**«Цвети, Афганистан»**, 3 ч., цветной.

Режиссер Ф. Киселев; операторы: Л. Максимов, А. Савин; автор дикторского текста С. Зенин.

О праздновании 40-летия независимости Афганистана.

●

**«Памятники Древнего Египта»**, 2 ч., цветной.

Режиссер М. Трояновский; операторы: А. Семин, А. Зенякин; автор дикторского текста Р. Бершадский.

●

**«Дорога в жизнь»**, 4 ч.

Авторы сценария: Л. Кабо, М. Семенова; режиссер М. Семенова; оператор Г. Епифанов; автор дикторского текста Е. Рысс.

О заслуженной учительнице РСФСР, депутате Верховного Совета СССР Л. В. Васильевой.

●

**«Руки прочь от Китая»**, 1 ч.

Режиссер Л. Лихачева; операторы китайской кинохроники; автор дикторского текста В. Беликов.

●

**«На чемпионате мира по стрельбе»**, 2 ч.

Автор-оператор И. Гутман; автор дикторского текста И. Прок.

### ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«За 80-й параллелью»** 2 ч.

Фильм снят кинолюбителем А. Вайгачевым; монтаж режиссера А. Минкина; автор дикторского текста М. Ланской.

О гидрографической экспедиции Главсевморпути на Землю Франца-Иосифа.

●

**«По заповедным пушкинским местам»,** 2 ч., цветной.

Автор сценария С. Гейченко; режиссер П. Паллей; оператор Ф. Овсянников.

●

**«От сердца к сердцу»,** 5 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Нагорный, Ю. Принцев, В. Торопыгин, Э. Марьямов; режиссер Е. Вермишева; операторы: А. Погорелый, Н. Виноградский.

Рассказы о ленинградских комсомольцах.

●

**«Пионерский почин»,** 1 ч.

Автор сценария В. Рабинович; режиссер Т. Прокофьева; оператор Г. Симонов.

О сборе школьниками металлолома.

●

**«На калининградской земле»,** 1 ч.

Автор сценария Ф. Абрамов; режиссер-оператор А. Павлов.

О лучшем совхозе Калининградской области.

●

**«О тех, кто впереди»,** 1 ч.

По материалам Я. Янова; режиссер О. Жухина; оператор А. Иванов; автор дикторского текста В. Гурвич.

О колхозе имени Радищева, Гжатского района, Смоленской области.

### УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«С киноаппаратом по городу Кракову»,** 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Дмитерко, В. Небера; режиссер В. Небера; операторы: К. Боган, Н. Кононов.

●

**«Они вернулись на родину»,** 2 ч.

Автор сценария В. Петлеваный; режиссер М. Шапсай; оператор В. Гура.

О репатриантах, вернувшихся на родину из южно-американских стран.

●

**«Великое начало»,** 1 ч.

Автор сценария Е. Кац; режиссер М. Романов; оператор М. Гольбрих.

О перспективах развития химической промышленности в Украинской ССР.

### КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

**«Они вступают в жизнь»,** 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Березко; режиссер В. Стрельцов; оператор С. Фрид.

О школьниках, пришедших на производство по окончании десятилетки.

### ТАШКЕНТСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Кинофестиваль мира и дружбы»,** 4 ч.

Автор сценария Г. Меликьянц; режиссер М. Каюмов; операторы: М. Пенсон, А. Турсунов, А. Пани, А. Мирумян.

### КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

**«Праздник дружбы в Москве»,** 6 ч., цветной.

Авторы сценария и режиссеры: Ш. Чагунава, Ш. Хомерики; главный оператор Г. Асатиани; операторы: А. Арзуманов, А. Семенов, Ш. Шиошвили, Б. Крепс; автор дикторского текста И. Нонешвили.

О Декаде грузинской литературы и искусства в Москве.

### АЛМА-АТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Солнечный город»,** 2 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Бектурсунов, Д. Эрдман; режиссер Д. Эрдман; оператор И. Герштейн.

Киноочерк о столице Казахстана Алма-Ате.

### КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Огни Жигулей»,** 2 ч., цветной, широкоэкранный.

Автор-режиссер Д. Дальский; оператор Н. Степанов.

О завершении строительства Волжской гидроэлектростанции имени В. И. Ленина.

●

**«Познакомьтесь с Мугаллимом Гимазовым»,** 1 ч.

Автор-режиссер В. Кагарлицкий; оператор Л. Барышев.

●

**«Есть наша комсомольская»,** 1 ч.

Автор сценария П. Пьянов, режиссер-оператор А. Сухов.

Об Орско-Халиловском металлургическом комбинате.

### РОСТОВСКАЯ-НА-ДОНУ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«У них одна цель»,** 2 ч.

Автор сценария Л. Яковлева; режиссер В. Гесс; оператор К. Кутуб-Заде.

О животноводах Краснодарского края.

●

**«Руками молодежи»,** 1 ч.

Автор сценария А. Иващенко; автор-оператор Г. Попов; автор дикторского текста М. Андриасов.

Об участии молодежи в строительстве шахты «Гуковская первая».

### НИЖНЕВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«У нас в Арженке»,** 1 ч.

Автор сценария Н. Суровцев; режиссер А. Осокина; оператор С. Авлошенко.

О работниках птицесовхоза «Арженка», Тамбовской области.

●

**«Победа сталинградских хлеборобов»,** 1 ч.

Автор сценарного плана А. Софьин; режиссер В. Тюхменев; операторы: А. Софьин, Б. Циперман; автор дикторского текста В. Губанов.

### НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Рассказ о чабане»,** 1 ч.

Режиссер - оператор В. Сушкевич; автор сценария В. Черных.

### ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Мы живем за Байкалом»,** 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Ц. Бадмаев, М. Сергеев; режиссер-оператор Г. Донец; оператор М. Дегтярев; автор дикторского текста М. Сергеев.

О Советской Бурятии.

●

**«И в Сибири растет кукуруза»,** 2 ч.

Автор сценария и режиссер П. Непомнящих; оператор А. Белинский.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Охотские рыбаки»,** 1 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Алехин, П. Шварц; режиссер В. Лебедь; оператор И. Чешев.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Таллинские спортивные игры»,** 2 ч.

Режиссер С. Школьников; операторы: Э. Вахер, В. Горбунов, М. Дороватовский, В. Жуков, Э. Эльяс, С. Школьников; автор дикторского текста И. Прок.

●

**«Старый Таллин»,** 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Васильев; режиссер Н. Долинский; оператор М. Дороватовский.

## НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Первенство мира по классической борьбе»,** 1 ч.

Режиссер А. Кондахчан; оператор Н. Шумов; автор дикторского текста М. Матвеев; консультант заслуженный мастер спорта СССР В. Крутьковский.

●

**«Победа часового завода»,** 2 ч.

Режиссер Я. Уринов оператор С. Сегаль; автор сценария М. Либер; консультанты К. Чекунин, Я. Толочинский.

О переходе 2-го Московского часового завода на 7-часовой рабочий день.

**«Классическая борьба»** (комбинации технических действий), 3 ч.

Режиссер А. Кондахчан, оператор Н. Шумов; автор сценария А. Ленц; консультант заслуженный мастер спорта СССР В. Крутьковский.

●

**«XXV юбилейная московская выставка охоты и охотничьего собаководства»,** 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Данилов; режиссер Н. Тихонов; оператор М. Цирульников.

●

**«Керамика Китая»,** 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Лосева, М. Дроздова; режиссер-оператор М. Кауфман; консультант доктор искусствоведческих наук профессор Б. Виппер.

●

**«Институт в океане»,** 1 ч., цветной.

Автор сценария М. Арлазоров; режиссер-оператор Е. Покровский; консультант А. Иванов.

Об экспедиции советского исследовательского судна «Михаил Ломоносов» в Северную Атлантику.

●

**«Художник Андрей Рублев»,** 2 ч., цветной.

Автор сценария действительный член Академии художеств СССР профессор М. Алпатов; режиссер А. Кустов; оператор В. Руднева.

●

**«Строители, внимание!»,** 1 ч.

Автор сценария А. Руберман; режиссер Е. Терпилин; оператор Г. Троянский.

О строительных журналах, издаваемых в СССР.

●

**«Как определить направление на местности»,** 1 ч.

Автор сценария А. Захарченко; режиссер Г. Кабалов; режиссер мультипликации В. Миллиоти; оператор В. Шафнер; консультант В. Горощенко.

●

**«Относительность движения»,** 1 ч.

Автор сценария Н. Радовский; режиссер Н. Богданов; оператор П. Зотов; консультант Н. Меншутин.

●

**«Я не могла сказать»,** 2 ч.

Автор сценария О. Бобылева; режиссер Х. Шмаин; оператор В. Чернявский.

О необходимости своевременного лечения туберкулеза.

●

**«Неутомимые помощники»,** 4 ч. (перемонтажный).

Режиссер С. Рейтман; автор дикторского текста А. Вольфсон; консультант Б. Сотсков.

О комплексной механизации и автоматизации в промышленности.

●

**«Дрезденский гравюрный кабинет»,** 2 ч.

Авторы сценария В. Турова, Р. Юренев; режиссер М. Таврог; оператор Е. Покровский; консультант доктор искусствоведческих наук СССР профессор Б. Виппер.

●

**«Искусство Греции и Рима»,** 2 ч., цветной.

Авторы сценария: кандидат искусствоведческих наук Н. Бритова, Н. Лосева; режиссер А. Кустов; оператор В. Руднева; консультант доктор искусствоведческих наук профессор Б. Виппер.

●

**«Автомобиль «ГАЗ-69»,** 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Шнейдеров; режиссер-оператор М. Рафиков, консультант И. Давыдов.

**«Беренг—Осло»,** 2 ч., цветной.

Автор-оператор Д. Гасюк; автор дикторского текста М. Арлазоров.

●

**«Новое в металлургии»,** 2 ч.

Режиссер К. Когтев; консультант доктор технических наук А. Поляков.

●

**«Воздушные вездеходы»,** 2 ч.

Авторы сценария: В. Александров, Д. Родовский; режиссер К. Бабашкин; оператор Б. Сломинский.

●

**«Воздухоплавание»,** 1 ч.

Автор сценария А. Путко; режиссер Б. Шубин; оператор Х. Акопов; консультанты: Л. Дмитриев, Т. Куличенко.

●

**«Король бубен»,** 2 ч.

Авторы сценария: М. Витухновский, Л. Савельев; режиссер Б. Эпштейн; оператор А. Альварес.

О вреде знахарства.

●

**«Легкая атлетика»,** 2 ч.

Автор сценария заслуженный тренер СССР Л. Хоменков; режиссеры: А. Бабаян, В. Сутеев; операторы: Л. Аристакесянц, Б. Беренштейн, В. Головня, Л. Качурьян, Л. Островский, Н. Прозоровский, М. Рафиков, В. Рыклин, В. Чернявский; консультант мастер спорта Г. Коробков.

По материалам легкоатлетического матча США—СССР.

●

**«Трение»,** 1 ч.

Автор сценария Е. Минченков; режиссер Н. Белов; режиссер мультипликации С. Малахов; оператор О. Костюкова; консультант М. Ценципер.

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Итальянское искусство XV—XVIII веков»,** 1 ч., цветной.

Автор-режиссер Н. Левицкий; оператор А. Климов; консультанты: М. Варшавская, З. Зарецкая.

●

**«Имени Ломоносова»,** 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Фролов; режиссер М. Клигман; оператор А. Ерин; консультант Г. Солосин.

●

**«Пергамский алтарь»,** 2 ч.

Автор-режиссер Н. Левицкий; оператор А. Климов; консультант Г. Белов.

О памятнике античного искусства — большом фризе Алтаря Зевса в Пергаме.

●

**«Античное искусство»,** 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер А. Чигинский; оператор А. Климов; консультант Г. Белов.

**«Искусство Древнего Египта»,** 2 ч., цветной.

Автор-режиссер А. Чигинский; оператор А. Климов; консультанты: доктор исторических наук М. Матье, И. Лапис.

●

**«Павловский парк»,** 1 ч., цветной.

Автор сценария Ф. Гукасян; режиссер В. Гребнев; оператор А. Сигаев; консультант А. Зеленова.

●

**«Не для войны»,** 2 ч.

Автор сценария П. Бахмутский; режиссер Г. Бруссе; оператор Э. Ратнер; консультант профессор В. Туркевич.

Об использовании радиоактивных излучений в мирных целях.

●

**«Разговор о главном»,** 2 ч.

Автор сценария П. Бахмутский; режиссер В. Мельников; оператор Б. Геннингс; консультант Л. Шершень.

О Ленинградском совнархозе.

●

**«День на старом русском заводе»,** 2 ч.

Автор сценария В. Суслов; режиссер В. Гранатман; оператор Д. Брун; главный консультант А. Смолкин, консультант А. Малютин.

Об одном из первых в России Сестрорецком оружейном заводе.

●

**«По Вуоксе»,** 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Поляков; режиссер С. Кузьмин; оператор А. Городчанинов; консультанты: В. Лейбов, Г. Фролова.

●

**«Холодный свет»,** 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Чигинский; режиссер Г. Цветков; режиссер мультипликации Г. Ершов; операторы: А. Романенко, А. Лаврентьев, консультанты: доктор физико-математических наук П. Феофилов, член-корреспондент Академии наук СССР А. Световидов.

●

**«Чем они хуже других»,** 2 ч.

Авторы сценария: С. Бурлюк, З. Бабицкая; режиссер М. Гавронский; оператор И. Колсанов; консультанты: профессоры С. Громбах, А. Гуткин, кандидат медицинских наук И. Мильман.

О гигиене школьника.

●

**«Механизация подготовительных работ, строительство усов, лесовозных дорог и подготовка погрузочных площадок»,** 3 ч.

Авторы сценария: А. Васильев, С. Орешкин; режиссер С. Федорченко; оператор Ю. Артамонов; консультант С. Орешкин.

●

**«Стройте стандартный каркасный дом»,** 2 ч.

Автор сценария и режиссер Ю. Головин; оператор М. Ротинов; консультант Д. Преславцев.

●

**«Противопожарная техника и безопасность»,** 4 ч.

Автор сценария А. Эриванский; режиссер Б. Азаров; оператор З. Якобсон; главный консультант Б. Кончаев, консультанты: А. Баркан, Г. Бессонов, В. Румянцев.



Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-54-00

А 00201 Сдано в производство 15/XI 1958 г. Подписано к печати 3/I—59 г. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,4 (условных листов 17,1). Учетно-издательских листов 17,3. Тираж 21800 экз. Зак. № 616.

16-я типография Московского городского Совнархоза. Москва К-1, Трехпрудный пер., 9

*Цена 10 руб.*

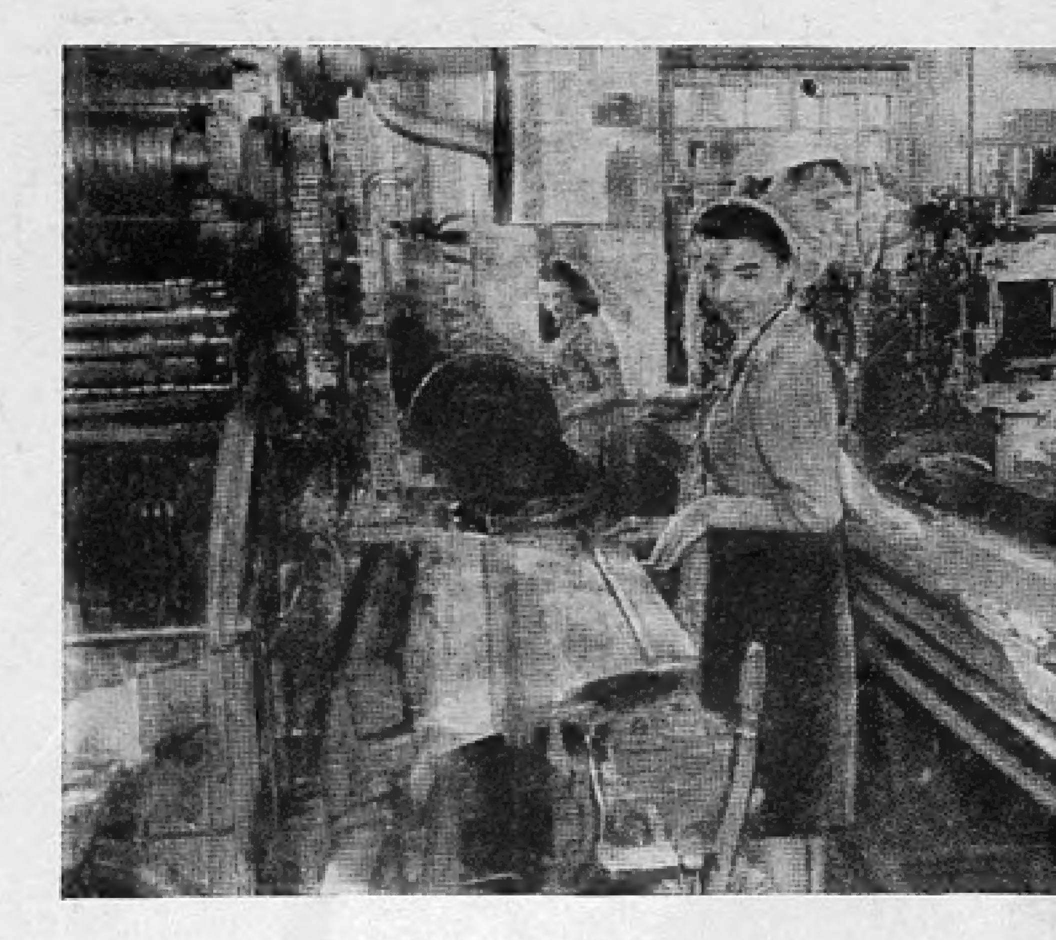
ЭТО НЕ ЦЕХ ЗАВОДА. ЭТО ОДИН ИЗ КЛАССОВ 610-Й МОСКОВСКОЙ ШКОЛЫ.

ЗДЕСЬ ШКОЛЬНИКИ ПРИОБРЕТАЮТ ТРУДОВЫЕ НАВЫКИ, ПОЗНАЮТ РАДОСТЬ СВОИХ ПЕРВЫХ УСПЕХОВ.

УЧЕНИКОВ ЭТОЙ ШКОЛЫ МОЖНО ВСТРЕТИТЬ И НА ПРЕДПРИЯТИЯХ.

НА ОДНОЙ ИЗ ТКАЦКОПРЯДИЛЬНЫХ ФАБРИК ПРОХОДЯТ ПРАКТИКУ ДЕВОЧКИ СТАРШИХ КЛАССОВ.

Кадры из киножурнала «Новости дня» № 43, 1958. Оператор А. Грек.



1929 гг.





ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА II, III и IV КВАРТАЛЫ

1959 ГОДА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

# Искусство КИНО

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

На страницах журнала обсуждаются актуальные проблемы художественной, документальной и научно-популярной кинематографии.

Журнал публикует статьи по вопросам теории и истории кино, кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства, статьи-монографии о творческом опыте выдающихся мастеров киноискусства, сценарии советских и зарубежных авторов, рецензии и критические заметки о новых фильмах.

Специальный отдел журнала посвящен вопросам кинолюбительства.

**ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:**

на девять месяцев — 90 рублей
на шесть месяцев — 60 рублей
на три месяца — 30 рублей

Подписка принимается городскими и районными отделами Союзпечати, конторами, отделениями и агентствами связи, а также общественными уполномоченными по подписке на киностудиях, фабриках, заводах, в колхозах и совхозах, в учреждениях и учебных заведениях.